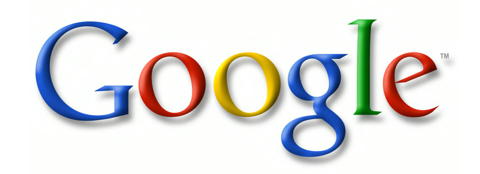
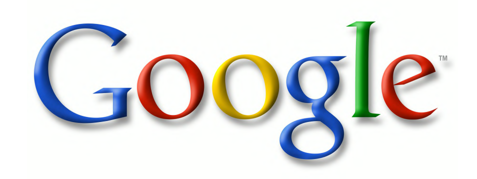








POÉTIQUE DES ARTS.

POÉTIQUE

DES ARTS,

OU

COURS

DE PEINTURE ET DE LITTÉRATURE COMPARÉES.

PAR J.-F. SOBRY.

A PARIS,

Chez
- DELAUNAY, Libraire, Palais-Royal, Galeries de Bois;
- BRUNOT-LABBE, Libraire, quai des Augustins, au coin de la rue Pavée;
- COLNET, Libraire, quai Voltaire, au coin de la rue du Bac;
- L'AUTEUR, rue du Bac, n°. 58.

1810.

POÉTIQUE DES ARTS.

CHAPITRE PREMIER.

Introduction.

J'ENTREPRENDS de développer, dans ces entretiens, les causes des plaisirs que nous éprouvons dans la contemplation des ouvrages des Arts. Je voudrois faire connoître comment l'œil, ainsi que l'esprit, augmente ses facultés en les exerçant. Je désire rappeler que, si les discussions littéraires nous apprennent à sentir mieux les perfections de nos grands écrivains, des rapprochemens raisonnés augmentent aussi nos moyens d'apprécier les productions de nos grands Artistes. J'aurai atteint mon but, si je parviens à démontrer pourquoi les Arts nous charment, et comment ils nous charment; comment, en remplissant noblement les loisirs que nous laissent nos travaux d'obligation, ils nous rendent et meilleurs, et plus instruits, et plus heureux.

Parler des Arts, les rechercher, s'y connoître, a été un plaisir de tous les temps; mais, dans le temps où nous sommes, ce plaisir est devenu

un besoin. Les esprits tendus vers les idées politiques, en ont été trop long-temps et trop cruellement fatigués. Ils cherchent à se reposer sur des objets tranquilles et heureux; et, par une de ces faveurs du sort que les François ont tant de fois éprouvées au milieu de leurs crises, ils voient les Beaux-Arts, dans toute leur magnificence, venir les consoler, les honorer, et les illustrer. Quelle circonstance plus favorable pour en acquérir l'intelligence, et pour s'en occuper avec sentiment et avec savoir!

C'est à acquérir, c'est à propager, c'est à augmenter ce genre de savoir que je consacre ces entretiens. Et le moyen que je prétends y employer aura cela de neuf et de facile, que c'est par les connoissances que toutes les personnes bien nées ont déjà en littérature, que je tâcherai de les mettre en état de s'initier elles-mêmes dans les connoissances relatives à la peinture; en sorte que les savants en littérature puissent ici devenir plus facilement connoisseurs en peinture, et que ceux qui se trouvent connoisseurs en peinture, puissent par-là apprécier, avec plus de facilité, les ouvrages littéraires.

Je m'étendrai cependant beaucoup plus sur la peinture que sur la littérature; je ne ferai même venir la littérature que comme auxi-

liaire, parce que la littérature doit être regardée comme une partie connue. Elle sera utile ici seulement à en débrouiller une autre qui ne l'est point encore assez. Aristote, Horace, Boileau, ont posé des limites qui ne permettent plus au goût de s'égarer en littérature. Leurs Poétiques instruisent et ceux qui écrivent, et ceux qui lisent. Mais personne n'a encore révélé aux gens du monde les mystères des Arts; et, quoiqu'on en ait beaucoup traité, un livre de principes sur cette matière, qui convienne aux Artistes et à ceux qui ne le sont pas, est encore à faire.

Les uns ont été trop Artistes, et ont voulu donner dans des livres des connoissances qui ne s'acquièrent que dans des ateliers. Vain travail! Le public ne veut pas être peintre. Les autres ont été trop écrivains, et ont cru pouvoir donner leurs idées hasardées pour des principes. Inutile tentative! Le public demande des résultats et non pas des conjectures. Il faut réunir, pour un pareil ouvrage, d'un côté, un sentiment profond des Arts, sans en avoir les préjugés; de l'autre, les formes bien ordonnées d'une saine littérature, sans en avoir le superficiel. Et c'est cette double tâche que nous allons nous efforcer de remplir.

Nous considérerons les Beaux-Arts sous leurs rapports politiques et sous leurs rapports naturels. Nous en développerons les principes, nous les rapprocherons des principes plus connus de la littérature; et nous parviendrons peut-être à tirer de ces doubles autorités des conséquences assez justes et assez sensibles, pour établir la Poétique des Beaux-Arts aussi clairement que l'a été la Poétique des Belles-Lettres.

Les Littérateurs et les Artistes gagneront, dans cet Ouvrage, et plus d'habitude, et plus de certitude dans leurs recherches. Par de faciles rapprochemens, par d'heureuses comparaisons, ils sentiront leurs connoissances s'aggrandir, leur jugement se former, leur goût s'épurer; et nous acquerrons insensiblement cette aptitude à jouir de ce qui est beau, à le connoître et à l'apprécier. Ce mérite a été l'apanage des anciens Athéniens. Athènes entière a passé depuis à Rome. Aujourd'hui Rome n'est plus dans Rome, elle est toute à Paris. Nous devons donc nous emparer du mérite des Athéniens et de celui des Romains, comme de leurs dépouilles, pour devenir, non pas Athéniens, non pas Romains, mais parfaitement ce que nous devons être, parfaitement François.

CHAPITRE II.

Des Arts, sous les rapports politiques.

Quelques hommes d'un caractère sauvage et mélancolique abhorrent ou méprisent les Arts, et voudroient les faire envisager comme des occupations inutiles, et même comme des principes de corruption et de déréglement. En exagérant les inconvénients et en fermant les yeux sur les avantages, on parviendroit ainsi à se priver des ressources les plus désirables. On peut exister sans les Arts, sans doute; mais on existe incomplètement. On peut abuser des Arts; mais on abuse des meilleures choses. Faut-il donc, pour éviter l'abus, proscrire l'usage? Les Arts ne sont point, en effet, utiles aux besoins physiques de l'homme; mais, en regardant d'un œil sain les établissements politiques, on verra que les Arts, bien dirigés, y entretiennent la paix, y font aimer les lois, y établissent la discipline, et mettent le dernier sceau à la civilisation et à la police d'un peuple. La nature qui produit les fruits qui nous substantent, produit aussi les fleurs qui nous

récréent : les Beaux-Arts sont les fleurs des sociétés humaines : et ce qui est agréable n'est pas moins dans l'ordre des choses, que ce qui est absolument nécessaire.

Cependant les Beaux-Arts ne doivent point être le but unique des institutions ; et quoiqu'ils fassent partie de la chose publique, quoiqu'ils entrent dans la constitution d'un bon Gouvernement, et qu'ils en soient le complément et la décoration, il n'est pas moins vrai qu'ils ne peuvent être que l'effet de l'abondance, c'est-à-dire, qu'ils ne paroissent et ne se soutiennent dans un Etat, que lorsque le commerce et l'agriculture prospérant, les y amènent et les y entretiennent.

Ce n'est pas que quelques Etats n'aient voulu faire des Arts la base principale de leur existence. Athènes a recherché ce genre de gloire : Rome moderne a voulu aussi l'acquérir. Mais Athènes n'a été qu'un Etat languissant, dès que la science politique et les vertus militaires ont cessé d'y concourir avec les Arts. Et Rome moderne, détournée par des institutions peu analogues, a bientôt vu chez elle les Arts dégénérer, et cette branche des lauriers publics se déssécher entièrement dans ses mains.

Et en effet, ces établissements ne s'accordent

pas avec toutes les institutions. Les Arts demandent à être cultivés sur un sol libre : s'il y reste quelque préjugé, il faut qu'ils le détruisent, ou qu'ils en soient détruits. La suprême intelligence et le goût des grandes choses, ne peut jamais entrer en composition avec la barbarie et les préventions. Les Etats sans libéralité, sans politesse et sans liberté, quelques efforts qu'ils fassent pour posséder les Arts, quelque luxe qu'ils étalent, n'enfanteront jamais que des productions informes ou grossières comme eux, ou n'auront jamais dans les Arts que des succès momentanés.

Les Etats qui veulent se soutenir par les Beaux-Arts seuls, ont une existence brillante. Ils distribuent la célébrité dans l'univers par leurs Poètes, par leurs Orateurs et par tous leurs Artistes, organes éclatants de la voix publique. *Que de peines je me donne pour avoir votre suffrage*, disait Alexandre des Athéniens pendant ses glorieuses expéditions ! Mais cette existence brillante n'est point en effet certaine, et n'est que rarement durable, si elle n'est étayée par les forces intérieures des corps politiques. Et nous pouvons conclure du développement de ces principes, que le peuple françois est celui du monde à qui il convient le

plus de cultiver les Arts ; puisqu'il est non-seulement doué d'un caractère propre à les faire fleurir, mais qu'il peut encore soutenir ses succès dans ce genre, par tous les autres avantages politiques.

Nés de l'abondance, les Beaux-Arts demandent aussi à être exercés dans l'abondance et avec libéralité. Leur culture convient sur-tout aux gens opulents : et c'est aux gens opulents qu'il convient d'en recueillir et d'en conserver les productions. Et le mot *libéraux*, qui sert à les désigner, autant que celui de *beaux*, est un terme réciproque qui s'applique à ceux qui les exercent, comme à ceux qui les font exercer. Les ouvrages des Arts ne peuvent avoir de prix certain. Ce n'est que la libéralité qui peut les apprécier : ce n'est que la libéralité qui peut les produire. Poussin a appris aux Artistes qu'on peut conserver dans la détresse la dignité du génie, et que, dans une ame qui sent son élévation, le besoin même peut être libéral.

Un Gouvernement occupe utilement le peuple par les Beaux-Arts, en en distribuant les productions les plus remarquables dans ses établissements publics. Les particuliers sont également appelés à les soutenir et à les propager chacun selon leurs moyens : les uns, en leur

accordant une admiration éclairée : les autres, en les alimentant par des dépenses sages et bien appliquées.

La recherche des productions des Arts est un des emplois les plus heureux de l'opulence. Mais, se hâte-t-on d'objecter, ces passions pour les tableaux, les statues, les médailles, les gravures, et pour toutes les parties de l'Histoire naturelle, ne sont souvent que des manies. Sans doute. Mais tous les vices aussi sont des manies, avec la différence que les manies vicieuses sont criminelles, que ceux qui en sont atteints sont méchans, et font des méchants ; tandis que les manies des Arts sont innocentes, et adoucissent les mœurs. Rien de plus rare que de trouver dans un amateur quelconque un homme nuisible ou malfaisant.

Il est naturel aux hommes d'aimer les Arts, comme il leur est naturel d'aimer à se voir illustres et intelligents. Cependant, quand les grands principes sociaux fléchissent, les Arts tombent dans le mépris. Le mérite des Arts qui, par sa nature, n'est accompagné d'aucune autorité, est bientôt méconnu. Les esprits bas, rétrécis et jaloux, commencent à faire la guerre aux Arts, quand la barbarie veut renaître : et ils parviennent trop souvent à les anéantir. C'est

aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits à les défendre, à les maintenir et à les faire triompher hautement de la sottise et de l'envie. Tout homme généreux doit son appui aux Arts comme au sexe : et tout ce qui embellit la société a droit à y trouver de nobles garanties.

La plus digne récompense des Artistes excellents, c'est l'estime publique, c'est la gloire. La considération que nous leur portons s'étend même aux amateurs qui recueillent leurs chefs-d'œuvres, et qui en fixent des collections dans nos villes. Ces collections honorent et enrichissent le pays. Elles empêchent les citoyens de porter au loin leur admiration, et elles excitent la curiosité des étrangers.

N'oublions pas de remarquer que la peinture et la sculpture peuvent encore être dirigées à un but plus utile, en prenant pour objet de leurs travaux recherchés les faits mémorables et les hommes illustres. Un trait de vertu habilement rendu occupe avec fruit l'attention du spectateur. Le merveilleux de l'Art ajoute au merveilleux de la chose représentée. Le plaisir que le spectateur en reçoit lui fait honorer également l'Artiste et le Héros. Et une main habile peut faire ainsi passer à la postérité la plus

reculée le témoignage de ses talents, la mémoire d'une belle action et l'envie de l'imiter. Faits pour connaître et pour aimer la gloire autant que pour en être comblés, les Artistes en sont les distributeurs par excellence : c'est à eux à la dispenser dignement, et à ne donner ce prix auguste qu'à la vertu.

Enfin, les Arts sont chez un grand peuple un moyen de discipline, qui remplit efficacement les vides qu'y laissent les moyens légaux qui servent à le régir. Et, en effet, les lois et la justice ne parviennent pas à forcer tous les hommes à être bons ; la religion et la conscience manquent d'empire sur plusieurs ; l'autorité en fait roidir un grand nombre, loin de les tempérer et de les assouplir. Le goût des Arts, comme un vent doux, comme un soleil favorable, exerce sur les hommes une puissance bénigne à laquelle ils se soumettent librement et par leur propre volonté. La loi oblige, les Arts enchantent. En accoutumant les hommes à s'entourer d'embellissements, ils portent leurs idées vers ce qui est parfait, glorieux et grand. L'opulence barbare amène le désordre et les vices ; les Arts seuls savent épurer l'opulence et la tourner à l'avantage de l'ordre social, en en faisant un moyen de bonheur

et de paix. Les Arts polissent, tranquillisent, rapprochent les hommes; et, par une pente insensible, mais irrésistible, ils les dirigent en effet vers l'honnête, en semblant ne les occuper que du beau.

CHAPITRE

CHAPITRE III.

Des Arts, sous le rapport des sens.

CE n'est pas assez que le sens de la vue soit utile à l'homme, ce n'est pas assez qu'il lui soit indispensable : la nature a voulu qu'il fût encore pour lui une source de plaisirs. Elle a voulu qu'il fût l'occasion de ses jouissances les plus constantes, les plus douces, les plus pures. Et, distinguant en cela l'homme de tous les êtres animés, elle a ordonné que ce sens seroit le principe d'une de ses jouissances les plus morales.

Et en effet, on ne voit pas que les animaux poussent l'usage du sens de la vue beaucoup plus loin que leur utilité; un beau site, des lieux gracieux, des objets bien ordonnés paroissent peu les toucher; l'oiseau cherche sans choix le feuillage où il se cache; la fauve, l'antre qui l'abrite; l'animal domestique, l'asyle qui le reçoit; aucun ne paraît mettre plus ou moins d'intérêt à la vue des choses qui l'environnent: et l'on peut dire que, pour tous les animaux, le sens de la vue est absolument borné au physique.

C'est à l'homme seul qu'il a été donné d'avoir

des jouissances morales par le sens de la vue, indépendamment des moyens physiques de ce sens dont il est si libéralement pourvu pour son utilité. En telle sorte qu'on peut dire que si la vue de l'homme se borne à un certain nombre d'objets, quant à ce qui lui sert, elle embrasse une étendue incalculable d'objets, quant à ce qui lui plaît.

L'homme seul a la moralité du sens de la vue. C'est à lui qu'il a sur-tout été donné de distinguer par la vue ce qui est beau de ce qui est laid, comme il lui a été donné de distinguer par la raison ce qui est bien, de ce qui est mal. Et c'est-là pour son esprit une source inépuisable de jouissances paisibles.

La lumière, les couleurs, les formes, l'ordre dans tout ce qu'il voit autour de lui, le tranquillisent, le contentent, le charment. La propreté, l'élégance, l'ornement est pour lui un besoin moral, comme la nourriture, le vêtement, le logement est pour lui un besoin physique. Et une fois ses premiers besoins assurés, nous voyons que la nature ouvre aussitôt une nouvelle carrière à ses désirs, en lui donnant des moyens de s'occuper de tous côtés, par la vue et par l'esprit, d'une manière heureuse, attachante, enchanteresse.

Et tout infinies que sont pour lui ces jouissances, il lui a encore été donné de pouvoir les multiplier par l'art, après qu'il en a éprouvé tous les plaisirs dans la nature.

Non-seulement il se plaît à jouir de la vue d'un beau ciel, d'un beau paysage, d'une belle personne, d'un homme honorable et chéri; mais la représentation de ces objets le délecte encore. Il en recherche les images. Il aime à en avoir à son commandement, ou les souvenirs, ou les idées, dans des peintures qui lui en rendent les traits les plus heureux, les dispositions les plus flatteuses.

Qu'un site soit distingué par des effets frappants, on se plaît à le voir, on se plaît encore à en voir la ressemblance. Qu'une beauté ait occupé agréablement nos regards, l'image qui la représente nous enchante encore. Qu'un de ces hommes, qui font honneur à l'homme, paroisse, tout le monde aussitôt veut l'avoir vu; le voilà devenu l'objet nécessaire de la curiosité générale. On cherche à le découvrir, à l'apercevoir. L'être le plus simple croit s'aggrandir en le voyant, et il faut encore le revoir dans son image; il faut que sa ressemblance, conservée, satisfasse l'étranger et la postérité qui n'ont pu le voir en personne. Ce n'est pas assez

que ses grandes actions, que ses sublimes pensées le fassent connoître au monde, il faut que la représentation de ses traits aille au loin contenter les hommes curieux de connoître tout ce qui étoit lui; et l'on croit encore vivre avec cet homme rare, dans les pays les plus éloignés, et dans les siècles les plus reculés, quand on peut en posséder un portrait fidèle.

Delà est né cet amour naturel qu'ont tous les hommes pour les productions des arts d'imitation, pour la peinture, pour la sculpture, pour tous les spectacles ou représentations théâtrales. Un tableau se présente, il faut que vous vous arrêtiez pour le regarder. Une statue est là; elle vous commande de venir à elle. Un spectacle quelconque se dispose, il faut que vous y assistiez. C'est l'ordre de la nature: l'homme le plus agreste, comme le plus rafiné, est obligé d'y déférer: c'est un penchant irrésistible.

Voir est un plaisir, voir est un désir, voir est une passion dans tous les humains. On va pour voir: on s'empresse, on court, on s'agite pour voir: on veut avoir vu tout. L'homme qui voit mieux, existe mieux. Voir enfin ce qui est agréable, extraordinaire, rare, est son vœu le plus constant, le plus durable, le plus inhérent à sa nature intelligente.

Du plaisir de voir est né le désir de se représenter ce qu'on a vu : delà les tentatives réitérées de le retracer : delà les succès graduels des entreprises de dessin et de peinture, arrivant par de grossiers commencemens à des productions plus satisfaisantes, et enfin à une perfection très-voisine de l'illusion. Et du moment qu'on a vu ces essais ajouter aux plaisirs des hommes, on a vu quelques esprits plus doués, appliquer leur génie à les leur procurer dans toute leur excellence. Parce que l'homme, à mesure qu'il est plus intelligent, est aussi plus social et plus enclin à faire ce qu'il voit être agréable aux autres. L'homme grossier ne cherche point à plaire à l'homme grossier; il sait bien qu'il en seroit rebuté : mais l'homme policé se porte plus ardemment à entreprendre ce qu'il voit qui plaît à l'homme policé.

Si donc l'envie de multiplier le charme des jouissances de la vue, est la raison qui rend la peinture précieuse et recommandable chez toutes les nations distinguées par leur politesse, on peut ajouter encore à sa louange, que c'est au désir le plus ardent de plaire qu'elle doit son exécution. Et c'est sur-tout aux sentiments de bienveillance qu'elle a dû nécessairement ses premiers développements, ses premiers essais. La

tendresse, le souvenir, la reconnoissance ont voulu se retracer, se rendre sans cesse présents les objets de leur culte. Et il ne faut plus s'étonner qu'un Art, établi sur des bases si belles, ait été poussé par les artifices les plus merveilleux, et par les efforts de la plus inconcevable intelligence, au degré prodigieux de splendeur où nous le voyons aujourd'hui parvenu.

Et les plaisirs dont il est la source sont réciproques : s'il y a du charme à produire des chefs-d'œuvres en peinture, et à mériter, par ces ouvrages admirables, l'estime et l'attention, il y a aussi un charme irrésistible à en jouir ; il y a un mérite à en savoir jouir ; et les beaux ouvrages de peinture sont un genre de connoissance qu'il n'est plus permis à un honnête homme de ne pas avoir.

CHAPITRE IV.

Du ton de ces Entretiens.

DANS tous les livres où l'on traite de science, celui qui écrit se voit seul devant un lecteur sourcilleux, et qui se tient sur ses gardes. En écrivant sur les Arts, il me semble que je me trouve en présence de plusieurs, et que je disserte avec un certain nombre d'amis. Il faut bien que ceux qui ont écrit sur les Arts aient éprouvé le même sentiment, puisqu'un grand nombre a donné à ses ouvrages, le titre et la forme d'entretiens. Et ici même, quoique la matière soit divisée par chapitres, ou par discours, dont chacun développe un point bien distinct de mon sujet, je ne puis me refuser, en les traçant, à l'idée que je m'entretiens familièrement avec une bonne et obligeante compagnie, qui est d'accord de m'écouter, et avec qui je suis très-content de m'entretenir. Je crois, non pas écrire un traité, mais faire un commerce de pensées, résoudre des objections, découvrir en commun des principes, et m'instruire en les professant, avec des auditeurs dont je suis

l'auditeur à mon tour. Cette position imaginaire me fait plaisir et m'honore; et je ne puis m'empêcher de conseiller à mes lecteurs de la réaliser quelquefois entr'eux, au milieu des estampes et des tableaux, des galeries et des musées.

Je suis convaincu que ce ne sera que par des entretiens et des discussions semblables que les Français deviendront vraiment habiles à juger des Beaux-Arts; parce que les sentimens qu'on éprouve avec plusieurs s'épurent naturellement, s'impriment plus fortement, sont plus durables et plus vifs. Une supposition va rendre ceci plus sensible. Imaginons qu'un homme puissant fasse représenter, devant lui seul, une pièce de théâtre dans la plus haute perfection. Eh bien! cette représentation ne fera pas le même plaisir à cet homme, avec tout son égoïsme de puissance, que si la salle est remplie de spectateurs. Il en est de même d'un tableau; il en est de même d'un discours: il a infiniment moins d'action sur l'homme isolé. Mais les hommes rapprochés, relèvent mieux les beautés, critiquent plus savamment les défauts, sentent les détails les plus fins, éprouvent plus fortement les sensations fortes, sont plus justes, sont plus bienveillants, sont plus expansifs. Et l'on en peut conclure que

si les Arts sont l'ornement des sociétés, ce n'est aussi que dans les nombreuses sociétés qu'ils peuvent s'assurer leur triomphe.

J'ai aussi une demande à faire à mes auditeurs, c'est qu'ils me permettent le ton décisif, et que cependant ils veuillent bien être convaincus que je ne prétends pas que mon avis doive prévaloir sur tout autre. Je désire seulement établir mon sentiment, l'appuyer par le développement des connoissances que j'ai acquises, sans croire pour cela qu'il puisse satisfaire toujours. Je ne prends pas cette manière comme meilleure, mais comme plus courte.

Mais, m'objectera-t-on, pourquoi vous proposer pour traiter une matière, si vous n'êtes pas certain d'opérer, en la traitant, une entière conviction? Je réponds à cela qu'il n'y a jamais eu de professeur, de maître, ni d'auteur dont on ait, en tout, approuvé la doctrine, et qu'il y en a peu cependant qu'on n'entende avec plaisir et avec fruit. Ces contrariétés même augmentent le goût pour la chose, et les contestations des Artistes tournent au profit de l'Art. Quoiqu'on mette un amour-propre extrême aux idées qu'on se forme des productions des Arts, les opinions qu'on sou-

tient à cet égard ne troublent jamais l'ordre. Jamais les admirateurs divisés d'Homère ou de Pindare, d'Appelles ou de Protogènes, de Phydias ou de Praxitelle n'ont troublé le repos de la Grèce. On pourroit même appeler heureux le temps où la prééminence entre Corneille et Racine pourroit absorber toute la chaleur des discussions.

Que si l'on entend souvent avec plaisir un professeur, quoiqu'on ne l'approuve pas, c'est parce que celui qui s'est appliqué à bien considérer un objet, en parle toujours de manière à le rappeler avec intérêt à ceux qui le connoissent aussi bien ou mieux que lui. On se trouve gagner, soit quand on est de son avis, soit quand on en diffère. Quand on est de son avis, parce qu'il vous a rappelé les excellentes raisons qui vous ont décidé vous-même; et enfin, quand on en diffère, parce que ses erreurs ont rappelé à votre esprit les bons principes qui vous déterminent à lui être opposant.

Plusieurs pourront dire encore, à propos de quelques objets que je traite : « Nous sa» vions cela ». Mais je pourrai aussi fort bien leur répondre : « Vous saviez cela, je n'en » doutois point; mais vous ne le saviez point

» de cette manière ; vous ne le saviez pas à » cette place ; vous ne le saviez pas avec cette » certitude ». Il y a tant de choses qu'on sait, et qu'on sait mal. La vérité elle-même n'est jamais nouvelle, puisqu'elle est éternelle ; et il n'en est pas moins très-utile de s'occuper à la démêler au travers des nuages qui l'obscurcissent continuellement.

Quant à l'ordre des idées, je tâcherai de suivre tout celui que ce traité comportera ; mais le plus bel ordre est d'intéresser, et je crois devoir avertir que je suivrai plutôt un ordre de fantaisie qu'une méthode rigide. Après avoir traité un genre de matière, j'en attaquerai une d'un autre genre ; peut-être parce qu'en effet le développement du sujet l'amène à cette place contre les apparences ; peut-être uniquement pour délasser le lecteur, ou pour me délasser moi-même ; car un des meilleurs moyens de ne pas donner d'ennui, c'est de n'en pas prendre.

Je prie donc mes lecteurs d'avoir présentes ces considérations, soit générales, soit particulières, dans tous les entretiens qui vont suivre, parce qu'il y en aura peu où elles n'aient une application, et dont elles ne soient, ou la justification, ou l'excuse.

CHAPITRE V.

Origine, chute et renaissance des Lettres dans la suite des siècles.

IL est, sans aucun doute, que par-tout où il y a eu des hommes rassemblés, que par-tout où ont régné les lois, les lettres y ont étendu leur empire ; puisque des lois, ou des conventions, quelque grossières qu'elles soient, sont déjà un commencement de savoir, un commencement de transmission littéraire. Mais ce n'est point là cette influence continue, souvent secrète et inaperçue, des lettres, qui nous servira d'objet de comparaison avec la peinture. Sous ce rapport, les lettres auroient un avantage marqué, et nous les verrions exister nécessairement chez tous les peuples, quand ce ne seroit que par des chants et par des traditions orales, comme chez les Sauvages ; tandis que la peinture paroîtra encore étrangère à leurs idées. Cependant, en examinant les choses de très-près, on verroit aussi que, dans cet état même, les hommes montrent un penchant marqué pour les Arts d'imitation ; et nous apercevons ces Arts naître

par-tout avec la poésie, le culte, la parure et les ornemens, dans la première enfance des peuples.

Mais, c'est dans les époques de la gloire des lettres que notre comparaison devient frappante et instructive. Ce sont ces époques de la gloire des lettres, rapprochées des époques de la gloire de la peinture, qui vont porter une lumière nouvelle sur ces deux illustres branches de l'intelligence humaine, et rehausser sans cesse le prix de l'une, en faisant sentir plus vivement le prix de l'autre.

Nous regarderons donc les lettres, dans leur grande perfection, honorer tantôt tel peuple en particulier, et pendant une longue suite de génération; tantôt n'illustrer que telle époque, en étendant leurs bienfaits sur plusieurs peuples; mais laisser par-tout des traces heureuses de leur influence, et s'appeler ainsi, de loin en loin, pour le bonheur des hommes, dans la vaste étendue des siècles.

C'est ainsi qu'il nous paroît que les lettres ont régné chez les Assyriens, chez les Indiens, chez les Chinois, et qu'on entrevoit qu'elles ont peut-être régné chez d'autres peuples plus anciens, s'il étoit permis de se livrer aux suppositions, et de pénétrer davantage dans l'enfoncement impénétrable des temps.

Mais, en nous bornant aux traditions certaines, et qui nous sont familières, nous voyons les lettres et les sciences établies en Égypte, pendant une longue suite de siècles, et porter pendant long-temps, de ce point fameux, les lumières et la civilisation dans tout le monde connu.

Après les Égyptiens, nous voyons les Grecs s'emparer de la gloire des lettres, et devenir à leur tour les maîtres du monde, en exerçant long-temps, dans un territoire très-retréci, cette puissance de l'intelligence devant laquelle les plus grands Empires sont obligés de s'abaisser.

Les Romains, dont le Gouvernement étoit né militaire, ne devinrent pas plutôt politiques, par leur aggrandissement, qu'ils aspirèrent à la gloire des lettres, et qu'ils se convainquirent que cette partie essentielle de la force publique leur devenoit absolument nécessaire, soit pour conserver, soit pour affermir leur domination. Les deux Catons, les Scipion, les Pollion se distinguèrent par de grands talents littéraires. César ne fut pas moins le premier homme de lettres, que le premier guerrier du monde, et le siècle de Trajan fut en même temps celui du courage, de l'urbanité, des lettres et de la philosophie.

De cette époque des Antonnins, la dernière des temps que nous nommons antiques, il y a loin jusqu'à celle de l'apparition des Médicis en Italie. Cependant il est trop certain que nous ne trouvons rien de vraiment glorieux pour les lettres, pendant tout cet intervalle. Nous en apercevons à peine quelques traces à de grandes distances. Nous ne les voyons plus briller dans aucune partie du monde; et nous sommes obligés d'avouer que, pendant ces longues années, leur éclipse a été totale pour le genre humain.

Si le règne des Médicis fut marqué en Italie par la renaissance des Lettres, un reflet heureux en porta la lumière sur la France pendant le règne mémorable de François Ier., de ce prince qui sut si bien accueillir ce qui étoit grand, aimer ce qui étoit beau, soutenir ce qui était bon; de ce prince vraiment noble, vraiment courageux, vraiment sensible, vraiment françois; de ce prince enfin qui, seul dans l'histoire, est resté grand quoique vaincu. Dès ce moment, la France se saisit de l'empire des lettres, et se prépara peu à peu au siècle vraiment prodigieux de Louis XIV, qui ne fait pas moins la gloire de la France que celle du genre humain.

Et ce n'est pas un avantage que les autres

nations puissent nous envier. Il est de l'intérêt de toutes de le conserver long-temps dans le lieu où il est acquis; c'est un dépôt qu'il leur importe de ne pas détruire; c'est un centre où il faut qu'elles puissent venir se réunir et se rallier; c'est un fleuve salutaire qu'il faut qu'elles augmentent encore en y apportant leurs propres découvertes pour les mettre en circulation dans l'univers. En cherchant à le détourner, elles s'ôteroient à elles-mêmes les moyens d'y venir puiser à l'envi; elles en tariroient chez elles les ruisseaux bienfaisants, en en detruisant témérairement la source chez nous; elles anéantiroient pour long-temps un ordre de choses heureux pour le genre humain, qu'il a fallu plusieurs siècles pour former, et qui ne peut être reformé ailleurs qu'après plusieurs siècles, et par un concours de circonstances les plus extraordinaires et les plus rares.

En possession de cet avantage éminent, autant par nos conquêtes dans les sciences que par notre position dans l'univers, c'est à nous à le conserver et à le répandre avec empressement parmi les autres nations; car les Lettres non-seulement sont généreuses, mais on peut aller jusqu'à dire qu'elles sont la générosité elle-même; qu'elles sont elles-mêmes cette vertu précieuse

précieuse qu'on n'exerce qu'en la répandant.

Les bornes de la physique reculées ; la chimie portant par-tout la lumière ; l'anatomie surprenant les opérations les plus secrètes de la nature ; les merveilles de l'électricité expliquées ; les barrières des airs franchies de tous côtés par des ascensions devenues familières sans cesser d'être prodigieuses : tous ces miracles sont les effets heureux de nos précédens succès dans les lettres. Ce sont les lettres qui les ont en effet produits. Nous y sommes arrivés par le bel usage, par le constant usage d'une langue favorable aux sciences, d'une langue dont l'épuration et la perfection a amené celle des idées, et a invité par-tout le génie à se rapprocher et à s'entr'aider, pour parvenir aux plus étonnants résultats.

Un des moyens de conservation et de propagation des lettres, est l'Art admirable de l'imprimerie, inconnu à l'antiquité, et accordé par un génie bienfaisant à l'intelligence des nations modernes. Cet art, à qui le monde instruit doit des autels, peut à présent perpétuer les lettres parmi les peuples, sans qu'elles y éprouvent jamais de lacune sensible. La facilité de multiplier les bons livres et de les renouveler par le secours de l'imprimerie, est faite pour

assurer désormais la continuité des sciences, sans que jamais la barbarie la plus opiniâtre puisse prévaloir contre elles.

Le tableau de la décadence et de la renaissance des lettres dans l'univers, ayant déjà été fait par d'habiles mains, je me suis contenté de le reproduire par ce peu de traits généraux. Ce spectacle est présent à tous les esprits, et je me borne à n'en rappeler que la partie qui appartient à mon sujet : celle sans laquelle il ne me seroit pas possible d'en établir parfaitement tous les rapports. Je passe au tableau de l'institution, de la décadence et de la renaissance de la peinture dans les différents âges.

CHAPITRE VI.

Origine, chute et renaissance des Arts dans la suite des siècles.

DANS l'enfance des peuples, comme je vous l'ai exposé tout-à-l'heure, on entrevoit déjà la propension de l'homme aux arts d'imitation. Des rochers brisés qui lui offrent des ressemblances fantastiques; des troncs d'arbres mousseux, dont les branches, les racines ou les nœuds lui représentent confusément un corps humain, deviennent pour lui des divinités. Leur immobilité imposante lui paroît régner sur le silence majestueux des forêts, sur la solitude immense de la nature. Il s'arrête d'abord; il admire bientôt; il adore enfin. Ce qui le frappe dans les objets inanimés, ce qui l'appelle, ce qui le fait réfléchir, lui présente un Dieu caché. C'est par ces prémices de l'art, autant que par les éclats du tonnerre, que la religion commence à se révéler à l'homme sauvage dans le calme de la réflexion; et que s'établit cette expansion morale entre l'homme grossier et son auteur : expansion qui l'élève en l'abaissant;

qui le console en l'alarmant, qui le rassure en l'effrayant. Vrai mystère du culte, dont une attentive observation découvre en même temps l'origine, les principes, le but, et les ressorts les plus secrets.

N'en doutons point, l'homme est né admirateur des ressemblances, des imitations, des formes détonnantes. La Divinité ne s'offre sous les rapports moraux, qui en font l'essence, qu'aux hommes éclairés par une instruction relevée; mais les hommes grossiers seront partout, et dans tous les temps, naturellement idolâtres, naturellement adorateurs des images, et des images extraordinaires, parce qu'elles l'arrêtent, le contiennent, le maîtrisent; parce qu'elles frappent son esprit beaucoup plus longtemps encore que ses yeux; parce qu'enfin, elles le font penser et réfléchir.

Parcourons l'univers, repassons les siècles, nous trouverons chez tous les hommes le goût des images, et nous verrons ce goût tenir à l'idolâtrie chez tous les peuples barbares, tenir à la décoration chez tous les peuples civilisés; mais être par-tout primitif et naturel.

Ces remarques nous convainquent que la sculpture, la peinture, et tous les arts d'imitation, sont aussi anciens que le genre humain;

qu'ils sont nés par-tout où il y a eu des hommes rassemblés, et qu'il n'a été donné à aucun homme en particulier d'en avoir été précisément l'inventeur.

Nous ne redirons donc les fables qu'on raconte des commencements de la peinture, que pour ne rien omettre de ce qui est de notre sujet. On croit que l'ombre de l'homme figurée sur une surface plane, frappée du soleil, en a donné la première idée. Les formes de son corps, le profil de son visage, promptement tracés, ont facilement rappelé sa figure et son habitude après son éloignement. On a ajouté d'autres traits à ces premiers traits pour augmenter les ressemblances. Delà, les attitudes, les actions, les compositions, les expressions; et l'imagination, une fois placée sur cette route, suit l'art sans peine dans ses progrès, et le voit marcher de tentatives en tentatives, de succès en succès, jusqu'à la plus admirable perfection.

Mais ce n'étoit pas assez d'avoir expliqué que l'ombre tracée avoit donné naissance en général à la peinture; il a fallu donner à la curiosité inquiète une époque certaine de ce commencement, et lui assigner un fait positif. Racontons-le donc aussi, et disons, avec Pline,

que Corinthia, jeune fille de Sicione, voyant les traits de son amant rendus contre une muraille, par l'effet de l'ombre portée d'une lampe, se mit à en figurer les contours avec son poinçon, et donna par-là naissance au premier portrait. D'autres appellent Dibutades, cette inventrice de la peinture, et la font naître à Corinthe, où, en effet, on dit que la plastique a été inventée par un même hasard. Mais c'est assez sacrifier à la curiosité des origines : comme s'il valoit mieux les entourer de fables, que d'avoir le courage raisonnable de les ignorer.

Les commencements des Arts d'imitation font naître une autre question dont il faut encore que nous nous occupions : c'est de savoir, c'est de décider, entre la peinture et la sculpture, lequel de ces deux Arts a précédé l'autre.

S'il a été aisé d'ajouter quelques traits à une ombre portée, il a été également aisé d'aider, par des incisions, un tronc d'arbre à prendre une forme plus précise. Et il me paroît impossible de trouver, soit dans l'un de ces Arts, soit dans l'amour que les hommes montrent pour eux, aucune raison de croire qu'ils ont pu cultiver l'un antérieurement à l'autre.

Il ne seroit pas plus aisé de décider lequel

de ces deux Arts a plus de difficultés. On a feint que cette question ayant été proposée à un aveugle-né, on lui donna à tâter un portrait sculpté, et que, sentant les formes rendues, il admira le travail; mais que quand on lui assura que le même portrait étoit également rendu sur une surface plane, qu'on lui fit également palper, sans qu'il y trouvât aucun relief, il prononça que c'étoit le peintre qui avoit vaincu plus de difficultés, et lui accorda la prééminence.

Loin de nous cette manie de mesurer le génie, et d'élever, aux dépens l'un de l'autre, ce qui est également admirable quand il est également parfait. La sculpture a tant d'avantages sur la peinture, en ce qu'elle triomphe plus long-temps des siècles par la solidité de ses ouvrages, qu'elle peut bien laisser sans chagrin, à la peinture, quelques avantages du moment, que le temps est toujours trop prompt à détruire.

Au reste, nous avons toujours entendu, et nous entendrons toujours, par la peinture en général, la peinture, la sculpture et l'architecture réunies, parce que ces trois Arts tiennent à la pratique du dessin, qui appartient essentiellement à la peinture.

Ces idées préliminaires épuisées, nous allons parcourir, sans obstacle, les époques brillantes de la peinture, et nous ne pouvons pas en méconnoître une très-marquée chez les Assyriens, par les monuments fameux qu'ils érigèrent, quoiqu'il n'en reste plus de trace que dans l'histoire. Les merveilles de Babilone, les jardins de Sémiramis, le tombeau de Ninus, celui de Nitocris, et tant d'autres édifices célèbres dans l'Asie, n'ont point été ordonnés sans que les Arts du dessin, dont ils sont le résultat, n'aient été portés, dans ces climats, à une très-haute perfection.

Ce que les voyageurs nous racontent encore des ruines de Persepolis, nous donne une idée du grand savoir des Asiatiques dans les Arts d'imitation, à une époque qui s'enfonce encore bien profondément dans la nuit des temps.

Mais l'Afrique nous montre les Arts d'imitation briller en Égypte d'un éclat durable et sans nuages. C'est là que se fabriquèrent pendant long-temps toutes les idoles du genre humain, et au point qu'après quelques révolutions dans les cultes, les poètes feignirent que les Dieux avoient été chercher un asile en Égypte, et que l'Égypte les avoit sauvés du danger de périr, quand les Géants, race audacieuse,

impie et destructive, livrèrent une guerre insensée à Jupiter lui-même, qui finit par les foudroyer.

Il est incontestable que les Égyptiens ont connu tous les principes et toutes les finesses de la peinture et de la sculpture, et que ce sont eux qui les ont enseignés aux Grecs. Différents d'eux en cela qu'ils les ont souvent portés au gigantesque, tandis que les Grecs semblent s'être plus attachés à la perfection qu'à l'extraordinaire et au colossal.

Cependant, le parti qu'avoient pris les Égyptiens d'adopter, presqu'en tout, le colossal, ne peut point être un motif de les blâmer; parce qu'en effet tout ce qui est élevé, vaste, immense, a déjà, indépendamment de la perfection, quelque chose de remarquable, de majestueux, d'étonnant. D'ailleurs, les Égyptiens n'excluoient pas de ces grandes masses la perfection : témoin ce qui paroît encore de leur sphinx et de quelques autres monuments, dont des mains habiles, à l'ombre de nos armes triomphantes, viennent de nous rapporter et des mesures et des images fidèles.

On voit que les Égyptiens ont eu en vue, dans ces monuments gigantesques, non-seulement d'attirer l'étonnement de leurs contempo-

rains, mais encore de porter par eux leur puissance organisatrice de l'ordre social, au-delà des siècles et des âges. Et, en effet, tous les travaux délicats qu'ils n'ont confié qu'au goût de la perfection, ont péri; tandis que les masses énormes de leurs pyramides font encore, après quarante siècles, dominer le travail de l'homme sur la barbarie et la dévastation.

On sera étonné de nous entendre dire que l'on découvre, dans les vastes édifices des Égyptiens, l'intention généreuse de ces peuples, de porter, dans tous les siècles, leur puissance organisatrice de l'ordre social; et l'on se refusera peut-être à concevoir comment on peut organiser ou maintenir des sociétés par des édifices, par des monuments.

Oui, les monuments d'architecture sont, comme les lettres, comme les lois, comme les armes, des puissances morales qui soutiennent l'organisation sociale dans l'étendue des siècles, qui l'appellent quand elle n'existe pas, qui l'entretiennent lorsqu'elle est établie, qui la rétablissent lorsqu'elle est détruite. Un instinct secret le révèle aux familles, aux peuples, aux princes; cet instinct dit à tous les hommes opulents: Fonde pour toi, fonde pour tes contemporains, fonde pour ta postérité; et aucun

peuple n'a mieux entendu cette voix que les anciens Égyptiens.

Voilà, sans doute, une époque brillante pour la peinture, que celle de sa gloire dans l'antique Égypte. Mais ce que la Grèce lui a ensuite donné d'éclat, va passer tou[illegible]que les traditions peuvent nous en faire imaginer d'ailleurs.

C'est d'Olympie, c'est de Corinthe, c'est de Delphes, c'est de Sicione que partit cette flamme céleste qui embrâsa bientôt toute la Grèce; c'est à Athènes qu'elle se concentra; c'est delà qu'elle se répandit dans l'Yonie, dans l'Étrurie, dans la Sicile; qu'elle rendit à l'Égypte ce qu'elle en avoit reçu, et qu'elle prêta à Rome ce qui lui manquoit, pour répandre la civilisation et les lois chez toutes les nations connues.

En remontant aux temps héroïques de la Grèce, nous y trouvons les sculpteurs Prométhée et Pygmalion; l'architecte Dédale, à qui l'on attribue l'invention des voiles ajoutées aux navires à rames. Nous voyons Gigès porter la peinture de la Grèce en Lydie, chez le roi Candaule, qui risque la pudeur de sa femme pour en avoir la ressemblance; Euchir la porter en Phénicie, et Bularque en Italie sous Romulus. Mais son moment le plus éclatant dans

la Grèce fut sous Alexandre, où l'on vit briller, très-près l'un de l'autre, les peintres Xeuxis, Parrhasius, Pamplile, Timante, Appelles et Protogènes; les sculpteurs Alcamène, Lysipe, Phydias, Policlète, Praxitelle et Miron. Ces maîtres exce[illegible]s établirent les Arts sur des bases certaines dans la Grèce, et ce furent leurs disciples qui les portèrent à Rome, où ils eurent encore une autre époque brillante sous Auguste, ensuite sous Adrien, et où ils éprouvèrent le même sort que Rome, et s'éteignirent enfin tout-à-fait avec l'Empire romain.

Après ces moments d'éclat et de paix, l'univers présente un spectacle bien extraordinaire. Tous les liens politiques se brisent à-la-fois. Des Gouvernements barbares, mais vigoureux, anéantissent par-tout des Gouvernemens civils, mais foibles et lâches. Un pas de plus, et le monde rentroit dans l'état sauvage. C'est à l'énergie, qui fut la seule qualité de ces Gouvernements monstrueux, que le genre humain doit de n'être pas retourné à la confusion primitive. Mais l'énergie sans intelligence, n'est que de la barbarie; aussi la barbarie fut elle alors érigée en principes dans tout le monde connu.

Dès ce moment, des rois barbares, élevés par des moines barbares, défendus par des soldats barbares, pour régner sur des peuples aussi barbares qu'eux, fermèrent toutes les portes à l'intelligence. Ils crurent voir, dans l'avilissement des hommes, l'affermissement de leurs trônes sans cesse ébranlés, la sûreté de leurs personnes sans cesse immolées. Fidèles aux seuls conseils de la barbarie qui les couronnoit, ils ne sentoient pas que la férocité se dévore elle-même, et que la barbarie ne se conserve que par sa propre destruction. Dans un pareil état de choses, quelle place pouvoient tenir les Arts ? et quelle puissance auroit pu faire prévaloir un esprit conservateur sur un esprit destructeur aussi fortement organisé?

Tant de dissentions mirent quelques villes d'Italie dans la possibilité de se gouverner elles-mêmes. La civilisation, qui s'y rétablit avec la paix, y fit renaître peu à peu les Arts. Enfin, un riche marchand, Cosme de Médicis, parvenu à gouverner Florence, sous le titre bizarre de *Gonfalonier*, ressuscita tout-à-fait la peinture; et son neveu, Léon X, devenu pape, plein des mêmes principes de magnificence et de grandeur, fit prévaloir

l'amour des Arts sur cette ancienne barbarie dans tout le reste de l'Italie, et il y rétablit véritablement les sûretés politiques et individuelles, en y rétablissant le goût des grandes choses.

C'est alors qu'on vit paroître, presque tous ensemble, Michel-Ange, Raphaël, Léonard-de-Vinci, Corrège, Titien; et ce siècle, sous le rapport de la peinture, fut, en tout, comparable en Italie à celui d'Alexandre dans la Grèce.

La France eut, dans ce même temps, Jean Cousin, Jean Goujon, Germain Pilon, Pierre Lescot et Philibert Delorme; mais elle ne faisoit, en effet, que préluder, dans les Arts, aux merveilles qui devoient les réunir tous dans son sein, sous le règne éternellement mémorable de Louis XIV. C'est là qu'un Poussin, un Lesueur, un Lorrain, un Lebrun, un Pujet, un Perrault, donnèrent à la France cette prééminence absolue dans les Arts, dont elle semble jouir, depuis cette époque, avec l'assentiment de toutes les nations.

Un des moyens de propager les Arts et de les éterniser parmi les hommes, sans qu'on puisse jamais en perdre la trace, est l'Art admirable de la gravure, qui a été inconnu aux anciens, et dont le plus heureux des hasards a fait

saisir la découverte par les Artistes modernes. Cet Art, trouvé par le hasard, fixé par l'observation, perfectionné par l'intelligence, poussé souvent au sublime par le génie, peut garantir les Arts d'imitation de tous les outrages du temps. Il peut perpétuer la représentation des plus beaux monuments avec une incroyable facilité, et sans que jamais la malveillance la plus déterminée puisse venir à bout d'en épuiser les tableaux répétés.

Après avoir parcouru les époques brillantes de la peinture et les époques brillantes des lettres, le rapprochement qui en résulte montre par-tout les Arts suivre de près les lettres dans toutes les institutions; une littérature grossière amener des Arts grossiers; les Arts disparoître quand les lettres foiblissent, et la gloire des lettres ramener aussitôt la gloire des Arts. Nous voyons enfin et les lettres et les Arts établis aujourd'hui solidement parmi les nations, chacun par un moyen nouveau : savoir, les lettres par l'imprimerie, la peinture par la gravure. Il reste donc à nous rendre l'étude des Arts familière par la gravure, comme nous avons rendu l'étude des lettres aisée par l'imprimerie : et c'est ce qui sera le sujet de nos prochains entretiens.

CHAPITRE VII.

De la Gravure.

C'EST un point imperceptible que le commencement d'une invention; c'est la chose la plus simple, c'est un hasard, c'est une minutie, ce n'est rien. Mais cette indication passagère, saisie par le regard profond de l'obervateur, tout-à-coup s'accroît, s'étend, se multiplie, enfante des prodiges, et finit par apporter une augmentation signalée dans les richesses sociales. Telle a été l'invention de la gravure chez les modernes.

C'est en 1460 qu'un orfèvre de Florence, nommé Finiguerra (et son nom mérite d'être conservé), ayant gravé quelques parties d'un ouvrage d'orfévrerie, dont d'autres parties étoient travaillées en bosse, il entreprit de mouler cette pièce avec du soufre fondu, pour en conserver et en multiplier, sans doute, les formes. Soit qu'il fût resté dans les tailles quelques parties humides qui, en oxidant l'argent, y eussent formé du noir, soit que ce noir fût dû à tout autre accident, Finiguerra s'aperçut

que

que les tailles des places gravées avoient laissé des empreintes noires sur son moule, qui répétoient en ombre toute la partie gravée de son dessin. Un instinct d'observation l'arrête sur ce fait passager; il en examine la cause; il en répète l'expérience; il grave d'autres ornemens sur une surface plane du même métal; il obtient le même résultat, et voit son dessin rendu et ses tailles répétées avec la même fidélité. Il essaie enfin d'y appliquer un papier humide qu'il presse sur la gravure: même effet, même succès, même rendu. Une fois le raisonnement maître de ce fait, voilà une découverte immense faite pour les Arts, voilà la gravure inventée.

Tel a été le commencement de cet Art merveilleux qui, non moins que l'imprimerie, honore l'intelligence des peuples modernes. Cet Art leur donne un moyen, que n'ont point connu les anciens, de porter dans les lieux les plus éloignés, et jusqu'au plus profond avenir, les images fidèles de leurs riches monuments, les apographes des chefs-d'œuvres de leurs sculpteurs, et une idée suffisante de leurs tableaux les plus compliqués.

Finiguerra n'eut pas plutôt publié son heureuse découverte, que le génie s'en empara,

Manteigne, que la nature avoit fait, pour ainsi dire, le premier peintre, fut sur-tout le premier graveur, et fit à Rome, d'après ses propres dessins, les premières estampes qui puissent, en effet, porter ce nom. Bientôt Martin d'Anvers et Albert Durer, en Flandres, se signalèrent par la perfection où ils portèrent ce nouveau genre de productions, dont les Arts d'imitation venoient de s'enrichir; et leurs ouvrages, parvenus en Italie, y obtinrent l'admiration de Michel-Ange lui-même.

Bientôt Marc-Antoine, Parmesan, Georges Mantouan, Augustin Salamanque, Bonasone, ajoutèrent de nouvelles perfections à la gravure. Marc-Antoine se distingua par la pureté de son trait, par la force et la vigueur de ses tailles; Parmesan inventa la gravure à l'eau-forte, plus expéditive et plus spirituelle que le burin, et les autres, mêlant habilement l'usage du burin à celui de l'eau-forte, trouvèrent ce nouveau genre de gravure, porté de nos jours à la plus insigne perfection, par Gérard Audran.

Depuis les premiers temps de son invention, jusqu'à nous, la gravure a changé souvent de genre; mais elle a fait peu de progrès. Ses deux points les plus brillans sont les époques de Marc-Antoine, sous Léon X, et de

Gérard Audran, sous Louis XIV. Si elle s'est soutenue depuis, c'est tout ce qu'on peut dire de plus avantageux de son état actuel; et cela, non point parce qu'elle baisse dans nos mains, mais parce qu'il n'est pas, en effet, possible qu'elle y puisse augmenter d'excellence.

Il y a une chose intéressante à remarquer; c'est que ceux qui inventent les Arts les poussent tout à coup à leur perfection, ou du moins les y font arriver à pas de géant; tant l'effort qui fait inventer procure de facilité à compléter; tant ce qui est énergique est voisin de ce qui est parfait.

Nous ne regardons pas la manière noire ou angloise comme un perfectionnement, parce qu'elle laisse trop de vague dans les contours, trop d'indécision dans les ombres, et qu'elle a, dans la surabondance de ses noirs, tout l'inconvénient de la dureté, sans en avoir la vigueur.

Après ces idées générales sur la gravure, occupons-nous un moment à l'examiner de près, dans ses procédés et dans ses résultats. Cette analyse, en nous faisant connoître l'étendue de ses moyens, nous en fera aussi sentir les bornes. Ces bornes, il faut les connoître, non pour arrêter l'Art dans ses progrès, mais

pour l'empêcher de divaguer et de se décomposer.

La première considération qui s'offre sur le matériel de la gravure, nous démontre que l'effet en est tout entier dans la distribution du noir et du blanc, du clair et de l'obscur, de la lumière et de l'ombre. Elle est semblable en cela à un simple dessin; mais rendu avec plus de netteté, de vigueur, de précision, et souvent avec plus de charme.

Ce jeu du clair et de l'obscur, que les Artistes ont appelé par contraction le *clair-obscur*, est la base du dessin et de la peinture, et, par conséquent, de la gravure. Dans la peinture, il faut qu'il soit combiné avec les couleurs; dans le dessin, il est seul ou censé seul, parce que, quand on y admet quelque couleur, le dessin commence à devenir une peinture. On appelle encore ouvrages de clair-obscur les grisailles, les camayeux, tous les tableaux monocromates; parce que, quoiqu'ils ne soient pas précisément noirs et blancs, c'est par le renforcement de l'ombre, et par la gradation du clair, c'est-à-dire au fond, par le noir et le blanc, que la couleur unique qu'on y emploie réussit à rendre les objets. Il peut même y avoir des gravures rouges ou bleues, ou de toute autre

couleur foncée, mais qui sont toujours plus foibles que les autres, parce que le noir et le blanc n'y dominent pas essentiellement. En effet, le noir étant l'absence absolue de la lumière, et le blanc en étant la présence la plus visible, il est nécessaire que ces deux élémens, habilement employés, rendent, dans leur plus grande perfection, les plus beaux effets du clair-obscur, et c'est là le grand mérite de la gravure.

Nous reviendrons sur le clair-obscur, lorsqu'il sera question d'en faire l'application à la peinture; mais il suffit, dans cet instant, de dire, pour l'intelligence de notre sujet, que la gravure est un effet de clair-obscur absolu, opéré par le noir et le blanc seuls, et sans aucun mélange de couleur.

Il faut le dire, en faveur de la gravure, tous les tableaux fortement conçus, semblent acquérir un nouveau mérite dans la gravure. La pensée, débarrassée de la distraction des couleurs, embrasse la composition présentée d'une manière plus une, plus générale, plus complète; elle en juge avec plus de promptitude; elle y revient avec plus de facilité; elle s'en occupe avec plus d'attraits. Aussi voyons-nous les peintres, dont les ouvrages sont marqués

au coin du génie, se soutenir, gagner même dans la gravure; tandis que les simples coloristes, rendus en estampes, ne présentent plus le même intérêt, et se trouvent impuissants à occuper l'esprit, après avoir un moment surpris et étonné la vue.

En effet, la prétention de rendre les couleurs ne réussit pas toujours heureusement dans les tableaux; et, comme l'esprit y trouve toujours beaucoup à dire, cela l'arrête souvent dans la jouissance des ouvrages de peinture. La gravure, n'ayant point cette prétention, et rendant cependant les objets très-sensibles par la simple expression des ombres, va plus promptement au but de l'Art, qui est de frapper l'esprit, et de l'occuper plus encore que la vue : c'est là un des avantages de la gravure, et cet avantage fait que beaucoup d'amateurs en estiment les empreintes autant que les originaux mêmes qu'elles représentent.

Ajoutons que les peintures originales se détériorent, s'affoiblissent, se perdent; et que des planches gravées peuvent se conserver des siècles. Des peintures originales sont uniques et ne charment que dans un seul lieu; des planches gravées répandent un chef-d'œuvre dans toutes les parties du monde. Des pein-

tures originales sont d'un grand volume, et exigent des espaces immenses pour leur exposition ; des planches gravées se rassemblent avec facilité dans une bibliothèque, dans un porte-feuille, dans un atlas. Pour jouir des effets de la peinture, vous êtes obligé de vous transporter en plusieurs lieux. Il faut traverser l'Europe pour suivre, pour connoître, pour admirer Raphaël et Poussin; par la gravure, vous les voyez, vous les étudiez, vous les lisez à souhait, comme vous lisez Homère et Plutarque.

Pour rapprocher la peinture de la littérature, dans la partie que nous traitons dans cet instant, si nous comparons les graveurs aux traducteurs qui font passer d'une langue dans une autre les beautés des écrits célèbres, nous trouvons, dans les uns et dans les autres, les mêmes difficultés à vaincre pour rendre les ouvrages originaux. Le traducteur doit être fidèle, le graveur doit être identique. Le traducteur doit, dans sa fidélité, conserver un ton de liberté : un air de gêne ôteroit au graveur tout son rapport avec ce qu'il veut représenter. Le traducteur doit rendre en beautés équivalentes ou approximatives celles qu'il ne peut pas faire passer dans sa traduction; le graveur doit, par des expédiens ingénieux, trouv

moyen d'indiquer, dans ses estampes, les grâces de la couleur même, qu'elles ne peuvent rendre. Enfin, l'un et l'autre, en faisant son mérite essentiel de copier, n'arrive point à son but si, tout en copiant, il ne conserve encore le mérite de l'originalité.

Les graveurs sont encore, à quelques égards, aux peintres, ce que les bons comédiens sont aux poètes dramatiques. En rendant leurs ouvrages et en se les appropriant, ils leur donnent une plus grande valeur, et y ajoutent encore des beautés. Ils les mettent à la portée du grand nombre; ils en multiplient les effets d'une manière nouvelle; ils y mettent le sceau de la publicité. Quoique ces comparaisons ne puissent pas être suivies dans tous leurs points, ceux qu'elles ont de juste ne laissent pas de faire discerner, avec plus de sentiment, les secours que ces différents Arts se prêtent mutuellement.

Nous avons eu des graveurs qui, se livrant à leur génie, ont gravé d'après leurs propres compositions, tels que Callot, Leclerc et Labelle. Ces Artistes, usant et abusant de la dextérité de leur burin, de la fécondité de leur veine, et de la facilité de réunir une immensité de figures dans un très-petit espace,

ont étalé dans leurs œuvres des compositions immenses. Leclerc nous en présente souvent qui approchent des meilleurs maîtres. Mais ces Artistes, se permettant tout, confondant souvent tous les genres, mêlant l'incertain, le familier et le commun avec le noble et le grand, n'ayant rien d'arrêté, et ne présentant en résultat que de spirituelles indications, ne peuvent jamais être placés parmi les modèles. Leurs œuvres sont amusantes, curieuses, et souvent d'un grand secours pour l'histoire; mais ce ne peut être là que l'on trouvera le goût du vrai beau.

Si quelques-uns de nos graveurs ont profité des facilités de leur Art pour figurer des espaces immenses, des peuples innombrables, des scènes multipliées dans les plus petits cadres, d'autres se sont exercés à porter au plus grand volume le travail de leur burin, et ont entrepris de rendre des figures de grandeur naturelle. Nanteuil a fait sur-tout quatre portraits dans ce genre, qui sont d'une belle hardiesse, d'une grande ressemblance et d'un admirable travail. Mais ces essais on servi à nous convaincre davantage de la vérité que nous avons posée: c'est à savoir que chaque Art a ses bornes. On a reconnu qu'en petit la gravure satisfait pleine-

ment : son charme et son harmonie font qu'on ne pense point à y désirer la couleur. Mais, dans la gravure en grand, l'absence de la couleur y laisse aux figures une tristesse qui en rend l'aspect pénible, et qui en détruit tout le charme.

On en peut conclure que la gravure a un terme dans la grandeur des figures qu'elle peut représenter, au-delà et en-deçà duquel son effet s'amoindrit. Et c'est encore les Audran qui paroissent avoir fixé cette mesure, dont le *maximum* seroit le Pyrrhus et le Coriolan de Gérard Audran, d'après Poussin; et dont le *minimum* pourroit être la suite des sept sacrements, par Benoît et Jean Audran ses élèves. Les gravures plus grandes deviennent de tristes tableaux; les gravures plus petites deviennent de frivoles vignettes.

C'est donc aux graveurs qui se sont appliqués à rendre les grandes choses, que nous allons nous attacher; et c'est avec eux que nous allons entrer dans la carrière que nous avons résolu de parcourir, en regardant les images qu'ils nous ont transmises des plus fameux tableaux, comme si c'étoit ces originaux eux-mêmes.

C'est par ce moyen, mille fois heureux, de la gravure, que nous allons passer en revue

toutes les productions anciennes et modernes des Arts, tableaux, statues, monuments. Nous allons nous aider des copies fidèles que la gravure nous en donne, pour apprendre à connoître, à estimer, à classer ces fameux originaux. C'est par le moyen de la gravure, que les chefs-d'œuvres des Arts, plantés çà et là sur la surface du monde, à des distances immenses, pourront être facilement réunis sous nos yeux, et appelés, pour ainsi dire, en jugement dans nos cabinets, pour nous aider à arriver à une doctrine certaine, soit dans la pratique des Arts, soit dans la faculté d'en juger.

CHAPITRE VIII.

Des Lectures relatives aux Arts.

Il y a peu de livres capables d'initier les gens du monde à une science, et chaque science a pourtant un nombre infini de livres qui en traitent. Mais les uns en parlent, comme si tout le monde savoit les pratiquer; les autres en traitent, comme si la pratique n'étoit rien, et que l'esprit seul dût tout décider, tout juger et tout produire. On ne manquoit pas de livres de chimie, cependant il n'y a que très-peu de temps que cette science a eu des écrivains qui l'ont développée sous d'heureuses formes. Aussi l'on voit les progrès qu'elle a faits depuis cette époque.

En appliquant ceci aux Arts, on sentira que, pour y acquérir quelques connoissances, il faut avoir recours à des écrivains qui en parlent clairement, qui les développent avec sentiment, qui les présentent sous de bonnes gradations. Il faut aussi en prendre le goût dans la chose, en voyant beaucoup de tableaux, beaucoup de statues, beaucoup d'estampes,

ensuite s'en entretenir avec les Artistes et les amateurs. Il faut enfin savoir revenir après ces entretiens, aux principaux livres qui en traitent, mais avec un discernement tel, que le plaisir s'y réunisse à l'instruction, et qu'on évite d'y prendre des préventions en y cherchant du savoir.

Or, les livres à lire, sur les Arts, par les gens du monde, sont en très-petit nombre, et l'on peut être très-facilement versé dans la littérature des Arts, en joignant à la fréquente revue des œuvres gravées des différents maîtres, la lecture de quatre ou cinq auteurs seulement.

Félibien, Depille, Dubos, Winckelmann, Web sont, parmi les auteurs précédents, ceux qu'il importe de connoître. Les auteurs existants sont devant nos yeux ; ils se recommandent d'eux-mêmes. C'est à nous à savoir les consulter ou les rejetter à propos. Les bons se reconnoissent à l'intérêt qu'on y prend. C'est ici surtout qu'il faut qu'on trouve réunis le charme et l'instruction. On a donné pour règle en littérature d'y mêler l'utile et l'agréable. Nous poussons cette règle plus loin dans les Arts. Le principe du bien qu'ils font est tout dans le plaisir qu'ils donnent, et ils ne sont utiles qu'autant qu'ils sont agréables.

Ces deux qualités y sont donc inséparables. Et si l'on ne trouve pas aussi quelqu'agrément dans les livres qui en traitent, on en peut bien conclure qu'ils leur sont étrangers.

Félibien, par exemple, est prolixe : mais il est plein de politesse et d'une excellente doctrine. Quand on sait supporter ses longueurs, on trouve toute la peinture et tous les peintres analysés dans ses dialogues. C'est peut-être celui où il y a le moins à reprendre dans les principes. S'il étoit vigoureux, il seroit le premier.

Depille a plus de nerf et de précision. Il a senti et rendu plus vivement ses idées. Malgré son mauvais style, c'est le plus fort de tous nos écrivains sur les Arts. Il est même utile de le lire plusieurs fois. Son livre, qui a le mérite d'être court, est plein d'excellents principes, que les Artistes doivent avoir sans cesse présents, ainsi que les amateurs. Tout ce qui tient aux idées générales est bon chez lui. Quand il particularise, on lui trouve quelques erreurs, et sa plus grande vient de sa partialité pour les peintres coloristes : comme si des peintres penseurs n'eussent pas colorié du tout. Son humeur contre Poussin est si marquée, qu'il semble qu'il lui en veuille de ce qu'il est venu

à bout de s'illustrer sans être grand coloriste. Mais, malgré son incorrection et ses défauts, Dépille est un des auteurs sur la peinture avec qui on se plaît le plus, parce qu'il en parle avec sentiment.

Dubos, plein de pensées fausses, écrites en style faux, a tellement creusé cette matière, qu'on finit par trouver chez lui des choses profitables et des rapprochements amusants. Il impatiente, il déplaît, et il se fait lire. Tout en le combattant et en le contredisant, on gagne avec lui et on lui en sait gré. On s'en passeroit s'il n'existoit pas; mais on l'a, et il faut l'avoir lu.

Winckelmann, profond scrutateur de l'antiquité, a écrit des choses utiles sur l'origine et l'histoire des Arts; mais son esprit minutieux et systématique rebute bientôt. Il faut mettre du courage à dévorer ce qu'il a de petit et de lourd, pour profiter de ce qu'il a de raisonnable et de supérieur. Son genre de doctrine est dans la recherche des dimensions géométriques; on doit les consulter sans doute, mais non s'en occuper exclusivement. C'est très-bien fait à lui de mesurer les Arts au compas; c'est aux Artistes à le faire passer dans leur génie; c'est aux amateurs à le faire passer dans leurs yeux;

mais il faut convenir que Winckelmann ne met ce compas que dans les mains.

Web, penseur profond, comme ceux de sa nation, a aussi parfaitement raisonné sur les Arts, dans six dialogues, fort bien traduits en françois. Sa manie est de préférer Corrège à tout ce qu'il y a de peintres. Mais, à cette exagération près, Web est agréable et instructif; il mérite d'être mis au rang des bons écrivains sur les Arts.

Ce n'est pas que tous ces admirateurs exclusifs, l'un de Raphaël, l'autre de Michel-Ange, l'autre de Corrège, l'autre de Poussin, l'autre de Titien, n'aient raison de trouver chacun de ces maîtres supérieur à tous les autres, en ne le considérant que du côté unique où ils se plaisent à le regarder. A ne voir Raphaël que sous le rapport de la noblesse, de la grâce et de la facilité, il a une vraie supériorité. Michel-Ange a cette supériorité sous le rapport de l'énergie et de l'extraordinaire; Corrège, sous celui de la grâce du pinceau; Titien, sous celui du coloris; Poussin, sous celui de la composition. Mais le public, qui renferme tous les goûts, forme son admiration de tous les genres de mérites. Ainsi, c'est toujours un défaut dans un auteur de proposer son goût particulier pour règle à ses

lecteurs,

lecteurs, quand ce goût est visiblement exclusif de plusieurs autres genres de talents estimables et reconnus.

Lisons donc Félibien, malgré sa prolixité; Dépille, malgré sa prévention pour les coloristes; Dubos, malgré ses lourdeurs; Winckelmann, malgré ses minuties; et Web, malgré sa partialité pour un seul maître. Songeons qu'on peut se former un très-bon miel sur toutes ces fleurs, en sachant laisser [illegible] qui s'y rencontre d'amer et d'indigeste.

A l'égard des Vasari, des Sandrart, des Bellori, et de toute la bibliothèque des littérateurs des Arts, il faut l'abandonner à ceux qui s'en occupent uniquement. On peut très-aisément se passer de tous ces écrivains, quand on ne veut avoir qu'une connoissance générale des Arts; mais il est des écrivains qu'il faut aller jusqu'à éviter : et je cite, entre autres, un M. Pau, auteur de tant et tant de recherches, qui semble avoir pris à tâche d'écrire tout ce qu'il a pu rassembler d'assertions destructives, en style barbare et tranchant. De tels auteurs séduisent d'abord par un air de pensée; mais ils sont d'autant plus à fuir, qu'il ne reste rien de leur travail pénible que du chagrin. Ils n'édifient que le néant.

Le Musée de M. Landon, celui de M. Filleul, les Explications des tableaux de M. Lavallée; les Notices, sur les peintres, de M. Taillasson, le Poussin de M. Massart, sont des ouvrages modernes très-propres à répandre l'intelligence des Arts. Loin d'y chercher des défauts, j'ai applaudi ces ouvrages toutes les fois que j'en ai trouvé l'heureuse occasion; et c'est avec plaisir que je leur réitère ici mes éloges.

Je ne dois pas passer sous silence un des ouvrages sur les Arts qui fait le plus d'honneur à notre siècle. Je veux parler de la vaste et coûteuse entreprise des gravures du Muséum françois, que M. Robillard fait exécuter avec une vraie munificence. Qu'une richesse ainsi employée se fait honorer et chérir! et combien de fois, en jouissant de la vue de tant de chefs-d'œuvres réunis, le nom de celui qui en aura ainsi multiplié les épreuves, sera répété avec reconnoissance!

Il est fâcheux d'être obligé de dire que nos grands écrivains, qui ont parlé des Arts, tels que Boileau, Voltaire, Montesquieu et Rousseau, en ont rarement bien parlé; parce qu'ils n'en avoient que des connoissances superficielles, et qu'ils ont souvent dit plutôt ce qu'ils avoient

entendu dire, que ce qu'ils avoient eux-mêmes senti. Voltaire, dans son Temple du Goût, s'est rectifié à force de conseils; et ce qu'il a dit sur la peinture n'est pas d'une mauvaise doctrine. Mais quelle différence d'intérêt avec ce qu'il dit sur la littérature! On voit là qu'il parle de ce qu'il sait, et qu'il raisonne sur ce qu'il sent.

Nous avons aujourd'hui un genre d'écrivains qui, traitant toutes les matières alternativement, à mesure qu'elles occupent l'attention publique, traitent, par conséquent, aussi des Arts. Ces écrivains sont les journalistes. Les journalistes se sont constitués les oracles du moment. Ce genre de littérature, devenu très-productif, a été aussitôt cultivé par plusieurs écrivains de mérite, et ils rendent de très-grands services dans la partie des lettres. A mesure que de téméraires écrivains portent atteinte aux principes par des ouvrages hasardés, les bons journalistes vengent le goût outragé, en rappelant les préceptes connus de la saine littérature, et en les faisant prévaloir, par leurs critiques vigoureuses et éclairées, sur toutes les productions déshonorantes.

Mais dans la partie des Arts, qui leur est moins familière, ils prennent presque toujours

l'inspiration de quelques Artistes, qui leur donnent, ou leurs vues intéressées, ou leurs préjugés, pour des principes et des règles. Et l'on voit rarement les critiques et les observations des journalistes présenter, sur les Arts, de bons résultats. Il faudrait, pour éviter cet inconvénient, que les journalistes, habiles gens, se formassent d'abord une bonne doctrine sur les Arts; qu'à chaque occasion de parler, ils écoutassent ensuite quelque bon artiste; mais qu'ils ne pensassent et n'écrivissent que d'après eux-mêmes. Quiconque se dévoue à exprimer ce qu'un autre lui inspire, se condamne à être souvent faux, et toujours insipide.

Ce n'est pas qu'il faille nier que les Artistes ne soient très-éclairés; mais ils ont chacun leur genre et leur manière à défendre. Il faut les consulter, sans doute; mais il ne faut pas toujours les croire. Qu'ils parlent même les premiers, cela est dans l'ordre; mais quand les gens de goût les ont entendus, ils sont plus fort qu'eux. Ce sont ensuite les gens de goût qui, réunis avec la masse, forment l'opinion; et l'on ne doit jamais perdre de vue que les tableaux, ni les statues, ne sont pas faits pour les Artistes, mais pour le public.

CHAPITRE IX.

De la Peinture.

Tous ceux qui ont écrit sur la peinture, l'ont définie : un Art qui, par le moyen du dessin, imite, sur une superficie plane, tous les objets visibles. Cette définition, assurément très-juste, ne dit rien de plus que ce que l'on entend déjà avant de l'avoir faite. L'idée n'en est guère plus étendue que si l'on se fût borné à dire que la peinture est la peinture ; et il y a des choses tellement sensibles et convenues, que les définitions qu'on en fait n'ajoutent aucune clarté à l'idée qu'on s'en forme en les nommant. Ce n'est que pour completter tout ce qu'on peut recueillir d'essentiel sur la peinture, que je commence par exposer cette définition connue. Je l'appellerai *définition physique*, pour rendre hommage à son exactitude, et je la distinguerai par-là d'une autre définition morale que je vais proposer, et que nous allons trouver beaucoup plus féconde en conséquences et en développements.

Nicolas Poussin, ce philosophe des peintres,

comme il est le peintre des philosophes, définissoit un tableau, la représentation d'une chose naturelle, dont le but est la délectation.

Cette admirable définition, faite par l'homme qui a le plus approfondi son Art, et qui l'a le mieux senti, nous donne, en peu de mots, tous les principes des ouvrages d'imitation. Il faut sur-tout qu'ils représentent la nature, et rien ne les dispense de cette fidélité de ressemblance qui est leur principe. Mais comme leur but est la délectation, il faut qu'ils ne retracent la nature que dans sa beauté, dans sa perfection, dans ses grands effets; parce qu'il n'y a que des esprits mal disposés qui puissent prendre plaisir à la représentation de la bassesse et de la laideur.

Il résulte de cette définition, de ce principe éternel, senti par tous les hommes, posé par le plus habile des maîtres; il en résulte que, dans tous les ouvrages des Arts, la vérité doit toujours être combinée avec l'embellissement. Sans vérité, la peinture n'est rien; sans embellissement, la peinture est un Art en dépravation.

Ceci sembleroit exclure de l'Art tous ces tableaux qui représentent des scènes ignobles entre des personnages contrefaits, tels qu'on en

voit dans des climats de l'Europe, où la nature est elle-même dans la gêne. Ces tableaux, qui ont le mérite de la peinture et celui de la vérité, n'ont certainement pas celui de l'embellissement, et ne laissent pas de se soutenir dans une grande estime. Sans contrarier le goût de ceux qui mettent beaucoup de prix à ces sortes de tableaux, je me contenterai de dire que, quelque mérite qu'ils aient du côté de la peinture, ils seroient encore plus précieux s'ils réunissoient à ce mérite celui de l'embellissement. Ils ne sont point hors de l'Art; mais ils ne renferment point toutes les conditions voulues par l'Art.

Tout le monde a connoissance de l'anecdote de Louis XIV qui, sur la grande réputation des tableaux de Téniers, en fit acheter et placer dans son cabinet. Ces tableaux lui déplurent d'abord; mais, comme il se défioit de son jugement, il les garda pendant quelque temps pour voir s'il s'y accoutumeroit, et si la perfection de la peinture prévaudroit, dans son esprit, sur le dégoût que les figures lui inspiroient. Enfin, ne pouvant vaincre sa répugnance, il prononça leur arrêt, et dit, après quelques jours : « Qu'on m'ôte ces bambochades, et » qu'on ne m'en présente plus ».

Ce jugement de Louis XIV, puisé dans l'idée du grand, dont ce prince étoit naturellement rempli, est plus décisif et plus dans l'esprit des principes de l'art qu'on ne pense. Ce n'est point ici un goût particulier, c'est une épreuve faite sur un des hommes qui étoit le plus dans le cas de comparer, et qui, avant d'émettre sa décision, avoit cherché long-temps à la balancer par l'opinion contraire. Ceux qui ont voulu en faire à Louis XIV un grief, et l'attribuer à ignorance et à défaut d'organe, veulent oublier que ce prince avoit seul soutenu, contre l'envie et contre la médiocrité, les Artistes les plus célèbres, et que c'est par ses jugements éclairés que leurs ouvrages avoient prévalu sur les intrigues de leurs rivaux.

Je ne sais si les représentations des choses basses sont dans l'ordre de l'Art; mais je sais que l'antiquité ne nous a pas laissé un exemple d'une caricature. Pompéia, Herculanum, les Thermes de Tite ne nous offrent pas un ouvrier malpropre, pas un paysan contrefait; partout la vérité y est combinée avec l'embellissement, et la nature y est représentée dans sa gloire.

Ce n'est pas que les anciens n'aimassent à célébrer, par les Arts, tous les ordres de la

société. Mais quand ils avoient à rendre des choses qui tenoient à des genres trop inférieurs, ils appeloient alors la poésie à leur secours. Ils chargeoient avec imagination leurs personnages; leurs paysans devenoient des faunes, des sylvains, des satyres; leurs ouvriers, des cyclopes. Toujours la gravité de l'Art étoit conservée. C'est par l'extraordinaire et la disparate qu'ils reportoient les idées vers l'embellissement, et ils outroient la nature pour éviter de l'avilir.

Ce principe de l'embellissement exige que tous les objets représentés par la peinture soient d'un beau choix, d'un grand goût, d'un bel ordre, d'une vérité exquise et recherchée, d'un genre qui élève, qui intéresse, qui charme.

Le beau choix se fait remarquer dans les hommes, dans les choses, dans les pensées, dans les attitudes, dans les expressions. Ce beau choix est la qualité première et générale, celle qu'on désire trouver d'abord dans la peinture.

Le beau choix, dans les figures d'hommes, consiste à n'en représenter qu'avec de belles formes, non d'une beauté commune, ordinaire, froide; mais d'une beauté distinguée, animée, qui offre l'homme dans toute sa valeur, qui le mette en parure, en honneur à ses propres yeux. Car la nature, quoique belle et régu-

lière, peut être pauvre et mesquine, et de deux hommes, également beaux, il s'en trouve très-ordinairement un qui frappe plus que l'autre. Pourquoi? C'est que l'un imprime, plus que l'autre, dans ses traits, les mouvements de son ame, et que ces mouvements communiquent à ses traits, à ses regards, à ses attitudes des formes plus distinguées, plus attachantes. Tous les traits d'un homme, habitué à penser, sont en valeur. Tous les muscles d'un homme habitué à s'exercer, sont en jeu. Toutes les attitudes d'un homme habitué à se bien discipliner, sont nobles, sans cesser d'être dans la nature. Et c'est cette belle nature seule qu'il faut que les Arts s'appliquent à imiter et à rendre dans les hommes qu'ils veulent représenter.

Le beau choix dans les choses consiste à n'en représenter encore que de dignes de remarque; car des choses vraies aussi peuvent être communes: et si des hommes bien rendus peuvent être pauvres et sans intérêt, des choses bien imitées peuvent aussi manquer d'attrait et de charme. Il existe dans les choses, comme dans les hommes, un ton héroïque et grand, qui élève les objets au-dessus d'eux-mêmes, et les rend plus dignes d'attention. Les arbres, les rochers, les montagnes, les lointains, les

champs, les animaux, les édifices, les nuages, ont, comme les hommes, leurs traits communs et leurs traits distingués; et ce sont ces traits distingués et intéressants que la peinture doit sur-tout s'étudier à représenter dans ses ouvrages.

Quand les objets rendus par la peinture auront été parfaitement choisis, l'Art exige encore qu'ils soient disposés et exécutés d'un grand goût. Le grand goût se fait remarquer dans le dessin, dans les attitudes des figures, dans *toute* la distribution d'un tableau; en sorte qu'on n'y trouve rien de mesquin, de petit et de minutieux.

Et il ne faut pas croire que le bon choix et le grand goût soient de ces idées qui rentrent l'une dans l'autre, et n'ont de distinct que l'expression. Le beau choix est dans la pensée; le grand goût est dans la manière de la rendre. Le beau choix est dans la conception; le grand goût est dans l'exécution.

Il est donc essentiel que tous les objets destinés à composer un tableau soient bien choisis, traités d'un grand goût, et arrangés dans un bel ordre, pour que l'œil et l'esprit se plaisent à en saisir l'ensemble, à en parcourir les détails; pour que rien n'y paroisse confus, gêné,

forcé; pour que tout y satisfasse l'attention des hommes délicats.

Mais ce beau choix, ce grand goût, cet ordre parfait ne seroient rien, encore une fois, dans la peinture sans la vérité. La vérité, l'intime ressemblance, la vive représentation de la nature doit s'y faire reconnoître au milieu de toutes ces belles dispositions; ou plutôt toutes ces belles dispositions doivent se fondre dans l'éclat de la vérité.

Or, la vérité qu'on désire dans la peinture, et l'on ne sauroit trop le répéter, n'est point la vérité commune, mais la vérité noble; n'est point la vérité froide, mais la vérité animée; n'est point la vérité outrée, mais la vérité simple. C'est une vérité ornée sans cesser d'être naïve; sage sans cesser d'être ardente; gracieuse sans cesser d'être sévère. C'est une vérité exquise, délicieuse, attachante; c'est enfin cette sorte de vérité qui est digne d'intérêt, de remarque et d'admiration.

Quand on considère le grand nombre de parties qui constituent la perfection dans la peinture, on cesse d'être étonné qu'il y ait eu si peu d'hommes, parmi tous ceux qui l'ont pratiquée, qui soient parvenus à y atteindre; et l'on n'est plus surpris qu'il n'ait encore existé aucun peintre qui ait pu les réunir toutes

ensemble au même degré, dans l'intime supériorité.

Car, indépendamment de tout ce que nous venons d'établir généralement, il existe encore plusieurs parties pratiques dans la peinture, qui ne sont pas moins exigées que les autres, telles que le clair-obscur, la couleur, le coloris, l'harmonie, la disposition des grouppes et des draperies, et enfin la perspective.

Le clair-obscur est cette partie de l'Art qui fait distinguer les objets par les lumières et par les ombres. Dans la gravure et dans le dessin, le clair-obscur s'opère par la distribution du blanc et du noir seulement, ou enfin par l'emploi de la même couleur, claire ou sombre. Dans la peinture, le clair-obscur s'opère en combinant la lumière et l'ombre avec la couleur propre à chaque objet, en telle sorte que chaque objet ait la couleur qui lui est propre, et que cette couleur locale, sans cesser de paroître la même, prenne les teintes, les dégradations et les nuances que lui impriment les ombres, les contours et les reflets. Et ce sont ces combinaisons difficiles qui font, du clair-obscur, une des parties les plus savantes de la peinture, celle où il n'y a que de très-grands maîtres qui aient excellé.

La couleur, proprement dite, est une partie de la peinture distincte du coloris. Elle consiste dans un ton vigoureux donné aux objets sans pâleur et sans incertitude. On dit : ce tableau a une couleur énergique, chaude, prononcée, sans qu'on entende par-là qu'il ait le mérite absolu du coloris. Les couleurs sont belles ; la couleur est vigoureuse ; le coloris est vrai.

Le coloris est donc distinct de la couleur, en ce qu'il s'entend d'un artifice de couleurs tellement combiné, qu'il rend la nature avec toute sa transparence et sa vie. C'est un emploi de couleurs souvent différentes, souvent même opposées, qui rend, par une inconcevable magie, la couleur d'un objet de façon à le montrer avec les mêmes modifications et les mêmes demi-teintes, que si on le voyoit en réalité.

L'harmonie est encore une des parties de la peinture ; car, non-seulement les couleurs doivent être vraies, et les objets fidèles dans leurs formes ; mais il faut encore qu'ils soient entre eux en accord, et, si l'on peut ainsi parler, en amitié.

Michel-Ange a une couleur vigoureuse, mais sombre, peu de clair-obscur et point de coloris.

Raphaël a une bonne couleur, souvent un bon clair-obscur, rarement du coloris.

Corrège a une couleur excellente, un clair-obscur merveilleux, un beau coloris.

Poussin a souvent de la couleur, quelquefois du coloris; quelquefois il n'a ni couleur, ni coloris, c'est-à-dire qu'il n'a qu'un beau dessin, un camayeux : ce que les anciens appeloient un tableau monochromate.

Titien a un coloris vrai : c'est la nature dans son brillant.

Véronèse a un coloris éclatant.

Rubens a un coloris certain.

Jordans a un fort coloris.

Reimbrandt a un coloris magique.

Lesueur a une couleur suave, un bon clair-obscur et une légère intention de coloris.

Mignard a une si belle couleur et un si bon clair-obscur, qu'il approche du coloris.

Lebrun a une couleur assez vigoureuse, un clair-obscur ordinaire, et point de coloris.

Ce peu d'exemples suffit pour indiquer, par les faits, ce qui peut rester d'indécis dans cette doctrine. En dire davantage seroit risquer de l'embrouiller au lieu de l'éclaircir.

S'il n'y a que trois couleurs primitives, dont le mélange habilement fait, sert à former toutes

les autres, quels sont les gommes, les huiles, les vernis qui concourent à leur donner de la transparence? c'est ce qui fait le technique de la peinture, et ce dont nous ne traiterons pas. Nous rappellerons seulement que les anciens donnoient du moelleux à leur peinture en broyant leurs couleurs avec de la cire qu'ils chauffoient pour l'employer ; tandis que les modernes ont admis dans leur peinture l'usage des huiles siccatives, qui en rehaussent singulièrement l'éclat. Au reste, l'Art, à cet égard, a été absolument interrompu entre les anciens et les modernes. Les Grecs barbares n'ont point rapporté en Italie les procédés des Grecs habiles. Tout a été complètement réinventé. C'est même un Hollandois (Jean de Bruges), qui a trouvé le secret de la peinture à l'huile. Ce moyen, tenu quelque temps captif, a enfin percé en Italie, et a régénéré l'Art dans toute l'Europe.

En revenant aux principes généraux, nous avons à parler de la bonne disposition des grouppes, et nous disons qu'elle consiste en ce que les personnages, figurés dans un tableau, y soient bien distribués pour l'effet des lumières; qu'ils y développent de belles parties se faisant valoir les unes les autres, et qu'ils concourent

courent tous efficacement à donner l'intelligence du sujet représenté. Et ceci s'entend des arbres, des fabriques, de tout ce qui compose un tableau. La disposition des grouppes sera parfaite, si, avec de la variété et des accidents, elle se lie et se rappelle. Une grappe de raisin en est, dans la nature, la plus heureuse des indications.

Toutes les figures ne peuvent pas être représentées nues, quoique ce soit le vœu de l'Art ; mais il est des sujets qui n'admettent point la nudité, et c'est même le plus grand nombre. Les habillements et les draperies deviennent donc une partie importante de l'Art, et y sont mises au rang des imitations de la nature.

Il existe un principe de goût dans les Arts, qui veut qu'on présente toujours un Art seul, et qu'on ne mette jamais Art sur Art. Nous reviendrons plus amplement sur ce principe important dans le cours de ce traité. Nous ne l'indiquons à présent que pour faire sentir qu'il n'a pas ici d'application ; car, bien que les habillements soient une chose artificielle, le peintre, qui les imite, est censé imiter la nature, parce que les habillements tiennent à la nature sociale, qui est, quoiqu'on en dise, la nature par excellence.

Ainsi, les habillements, les draperies sont mises au rang des choses naturelles que la peinture doit s'étudier à bien rendre; le beau choix, le grand goût, le bel ordre doivent s'y trouver comme dans le nu. La simplicité, par-tout recommandée, est ici sur-tout nécessaire, et il ne faut jamais que les draperies fassent disparoître les formes qu'elles couvrent. Il est aussi défendu de mettre draperie sur draperie; mais cette défense ne porte pas sur les différentes pièces des habillements, telles que les tuniques, les manteaux, qui se cumulent dans les tableaux comme dans l'usage. Elles s'entend seulement de ces appendices, de ces parures surchargées que les marchands renouvellent sans cesse, et que les Arts réprouvent toujours.

Michel-Ange, Léonard-de-Vinci, Raphaël ont bien drapé. Poussin a mieux drapé encore. On l'accuse d'avoir donné à ses figures des draperies imaginaires; mais il ne l'a fait que dans les sujets dont les costumes sont inconnus, comme ceux des Juifs. Là, ses draperies neutres sont de génie : d'autres habillements auroient dépaysé le spectateur. Mais celui qui a le plus parfaitement traité les draperies, est Lesueur. Il semble que la nature les lui disposoit elle-même.

sous les formes les plus heureuses ; les plus grandes et les plus variées.

Enfin, la perspective sera encore une partie de la peinture que nous remarquerons particulièrement, et nous la distinguerons en perspective linéaire, et en perspective aérienne. La perspective linéaire règle la disposition des terreins, des édifices, des meubles, des vases ; et de tous les objets qui ont des formes arrêtées. La perspective aérienne règle la disposition des formes vagues, tels que les arbres, les montagnes, les nuages.

Michel-Ange a quelquefois fait des tours de force de perspective ; quelquefois il l'a blessée grossièrement. Il manque, sur-tout, et toujours de perspective aérienne.

Raphaël a une perspective de pratique qui n'est pas toujours exacte. Les figures, dans son tableau fameux de la Sainte-Famille, reviennent les unes sur les autres, et il seroit impossible de les placer ainsi en réalité ; mais son tableau de la Transfiguration brille par la perspective aérienne, et c'est le coup de génie de ce tableau.

Poussin s'est distingué par la perfection de sa perspective linéaire, et par sa suprême intelligence dans la perspective aérienne. Il a su

multiplier et varier les objets avec tant d'Art; il a étendu ses horizons si loin; il les a garnis de si beaux accidents et dans un si bel ordre! Sa perspective est tellement exacte, tellement poétique, tellement riche et animée, qu'aucun peintre, avant et après lui, ne peut lui être comparé, et il restera modèle dans cette partie.

L'union de toutes ces qualités forme la composition du tableau, qui sera plus ou moins belle, selon que toutes ces conditions y seront plus ou moins remplies. Mais il en est une qui facilite infiniment l'exécution de toutes les autres, c'est le bon choix du sujet.

Horace dit que celui qui aura puissamment choisi son sujet, ne manquera ni de *faconde*, ni d'*ordre lucide*. Il l'a dit pour la poésie; nous le lui faisons dire, avec la même certitude, pour la peinture. Le bon choix du sujet rend tout facile, tout clair, tout fécond, tout bien ordonné; et il y a peu de belles compositions qui n'aient pour base un beau sujet.

Mais quels sont les sujets convenables à la peinture? Ce sont sur-tout ceux qui s'expliquent par le geste et par l'action, ou qui se passent entre des personnages tellement connus, qu'en

les voyant on comprenne aussitôt quelle est l'action de leur vie qu'on a voulu représenter.

Il est essentiel de choisir, pour l'action d'un tableau, un moment où l'esprit ne soit point choqué de la voir ainsi arrêtée, comme Raphaël dans sa Sainte-Famille, et Poussin dans son Esther. Quand on est obligé d'y représenter un grand mouvement, il faut alors tellement le multiplier, que l'esprit, invité à passer promptement d'objets en objets, n'ait pas le loisir d'en remarquer le repos réel : comme Poussin l'a encore si bien pratiqué dans son Pyrrhus.

Les sujets de tableaux du genre noble, sont les actions mémorables, les vues de pays remarquables par la beauté de leurs sites et de leurs monuments, les portraits des personnes illustres. Les sujets du genre familier peuvent être pris dans les actions domestiques, et représenter des danses, des jeux, des divertissements : ce genre fournit aux Arts une grande variété de scènes agréables, que relève encore le mérite de l'exécution.

Raphaël, Dominiquin, Poussin, Lesueur, Lorrain, Titien, Rubens, Vandick se sont illustrés dans le genre noble. Gérardou, Metzu, Dujardin, sont parvenus à se faire un nom en traitant des sujets familiers. Téniers, Miel, Bamboche,

en traitant des sujets simples, mais trop souvent grotesques, et en cela répréhensibles, comme nous l'avons déjà remarqué. Mais Téniers n'est pas toujours bas; et il n'y a pas de si petit genre en peinture, que ne puisse relever l'excellence du faire; comme il n'y a point de sujet en littérature, que le charme du style ne puisse rendre agréable, ou, au moins, faire supporter.

C'est avec trop d'extension que Boileau a prétendu établir, comme principe, la pensée renfermée dans les vers suivants :

« Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
» Qui, par l'Art imité, ne puisse plaire aux yeux ».

Cela n'est pas toujours vrai, ou n'est que très-peu vrai. Le même Boileau a dit beaucoup plus généralement :

« Il est certains objets que l'Art judicieux
» Doit soumettre à l'oreille et reculer des yeux ».

L'Art ne peut jamais embellir les formes dégoûtantes, la tristesse hideuse, l'horrible cruauté; et un peintre doit éviter tout ce qui est difforme, vil, affreux. Quand son sujet exige absolument des choses rebutantes, il faut

qu'il les rachète par de justes compensations et par les plus adroites diversions.

Poussin a donné un bel exemple de ces ingénieuses ressources dans le martyre de Saint-Érasme, qu'on voit bien qu'il a traité contre son cœur. Il a placé le fait du supplice au milieu du tableau, et il le falloit bien puisque c'étoit le sujet; mais il a renversé le personnage souffrant, en sorte que le spectateur ne le voit qu'à rebours, et n'est pas aussi frappé qu'il le seroit de ses douleurs : elles passeroient les bornes d'une noble pitié, et inspireroient une insupportable horreur. Cependant les autres personnages sont tellement agités, qu'ils attirent par-tout ailleurs les regards. Les prêtres, les bourreaux, la statue même du Dieu qui a un mouvement extraordinaire, jusqu'au vent qui entraîne les draperies, tout concourt à faire diverger l'attention et à faire supporter cet horrible sujet. Poussin s'en est tiré par un effort sublime; mais Poussin ne l'eût pas choisi.

Les sujets de bataille sont un genre de peinture qui présente encore une grande matière à la critique. C'est une chose, en effet, bien extraordinaire, que ces tableaux, où l'on voit des gens qui courent, qui frappent, qui renversent,

qui tombent les uns sur les autres; des chars qui se brisent, des chevaux qui s'échappent, des sabres levés, des dards lancés, des multitudes d'hommes agités; tous dans des transes cruelles, plusieurs faisant d'effroyables contorsions, et tout cela condamné, comme par enchantement, à une immobilité éternelle. Mais tant d'habiles maîtres se sont distingués dans ce genre de sujets, qu'il faut bien les admettre au nombre des belles ressources de la peinture. Raphaël, Jules Romain, Salvator Rose, Lebrun, ferment la bouche à la critique, par des ouvrages de ce genre qui forcent à l'admiration.

Nous avons, dans les fables et les allégories des poètes, des sujets variés et toujours nouveaux, pour les plafonds et pour toutes les peintures de décors. C'est là qu'il ne faut point capter fortement l'attention, mais seulement frapper les regards par des objets agréables. Si les yeux veulent s'en occuper un moment, il faut qu'ils y trouvent du charme ou du merveilleux, sans y être trop longuement arrêtés. Carrache a été trop prononcé dans ses décors; Corrège, Lancfranc les ont bien traités; Mignard s'y est signalé; Lebrun les a bien entendus; Jouvenet, Lafosse, Boulogne s'y sont

fait estimer, et Lesueur est un de ceux qui les a le plus parfaitement sentis.

L'expression est une des parties les plus instantes de la peinture. Des peintres ont fait des cours d'expression, et ont été jusqu'à donner, pour modèles, celles dans lesquelles ils croyoient avoir excellé. Mais l'expression ne s'apprend point; c'est là qu'est le génie : et rien ne peut l'indiquer à celui qui ne la sent pas. La juste expression a tant de nuances, a tant de précision, que la moindre recherche en éloigne. Si on la charge, elle est choquante; si on l'affoiblit, elle est froide. C'est à la nature seule à l'inspirer; c'est à l'Art à la rendre ensuite avec noblesse et simplicité.

Enfin, je rappelle une des dernières, celle des parties de la peinture qui est, en effet, la première, ou plutôt celle qui est la peinture elle-même : le dessin. La pureté du dessin, la faculté de rendre les formes de la nature dans leur plus intime précision, par le moyen des lignes, de l'ombre et de la lumière, est la base, non-seulement de la peinture, mais de tous les Arts. Les statues antiques, Michel-Ange, Raphaël, Dominiquin et Poussin en sont les admirables modèles.

Voilà bien des qualités que nous avons par-

courues. Nous les avons indiquées d'abord comme elles se sont présentées ; mais il importe à présent de les rattacher entr'elles, et de les subordonner en les résumant. Toutes sont essentielles à discerner, à classer et à retenir. Il faut les connoître pour fonder, sur des principes arrêtés, les études qu'on veut faire des Arts ; pour y éclairer sa critique, pour y justifier son approbation, et pour multiplier les plaisirs dont ils sont la source.

Ainsi donc, nous nous souviendrons qu'on distingue, dans la peinture, quatre parties principales : le dessin, la composition, l'expression, le coloris ; qu'on recherche dans le dessin le beau choix et le grand goût ; qu'on demande dans la composition le bel ordre, les costumes, les draperies, la perspective ; qu'on désire dans l'expression le naturel et l'inspiration ; qu'on veut voir dans le coloris les couleurs, le clair-obscur et l'harmonie ; enfin, qu'on veut rencontrer par-tout une noble et élégante vérité, une parfaite unité.

Oui, toutes ces parties de la peinture doivent arriver à une unité absolue : unité dans la composition, unité dans le ton, unité dans la lumière, unité dans la perspective. Tels sont les éléments de la perfection que le savoir peut

donner; et un tableau aura une perfection absolue, s'il réunit, à ces conditions, le génie de la pensée et le génie de l'exécution.

Et qu'on ne prétende pas qu'on se perd dans toutes ces distinctions. Elles sont motivées, claires, faciles à apercevoir pour ceux qui s'exercent. Il est même impossible de saisir parfaitement l'idée d'un objet quelconque, sans le parcourir ainsi, en le divisant dans ses parties. Celui qui a vu un arbre en gros, a bien vu un arbre; mais celui-là l'a mieux vu encore, qui, en le voyant, en a examiné les racines, le tronc, les branches, les feuilles, les fruits, l'écorce, et qui sait le voir dans son ensemble, comme dans ses détails. Rien n'existe sans ensemble; mais il est aussi vrai que rien n'existe sans détails. Celui qui ne sait que les masses, n'a qu'un savoir vague; celui qui ne sait que les parties, n'a qu'un savoir minutieux. Une science quelconque ne s'acquiert qu'en en décomposant l'objet, pour le recomposer avec ordre dans la pensée. Ceux qui ne veulent connoître les choses qu'en gros, ne connoissent jamais rien. La considération des masses guide dans la connoissance des détails; la recherche des détails apprend à bien ordonner les masses; et le solide savoir ne peut s'ac-

quérir que par une étude ainsi combinée.

C'est donc sur les notions qu'on prend de toutes ces parties de la peinture, que s'établit l'intelligence de cet Art, et la faculté d'en juger les productions. Ces notions paroissent difficiles à retenir et à graduer. Mais en les remarquant d'abord ensemble, et en y revenant à mesure que les exemples passent sous les yeux, peu à peu on vient à bout de se les rendre familières, et l'on parvient à se former une doctrine sûre, un goût éclairé, dont on fait ensuite très-aisément l'application à toutes les productions de la peinture, sur lesquelles on se plaît tant à promener ses regards.

En rapprochant les tableaux des ouvrages littéraires, on trouvera que les mêmes conditions sont exigées dans la peinture et dans la poésie. La vérité, le bel ordre, l'harmonie, l'intérêt, l'unité, sont des qualités communes à ces deux Arts sublimes. Les tableaux d'histoire sont des poëmes dramatiques ; les galeries suivies sont des poëmes épiques ; d'autres peintures sont des pastorales, des élégies, des cantates, des apothéoses ; et, si les tableaux n'offrent qu'un moment dans chaque action, il n'en faut pas moins que, par des caractères bien marqués, on y fasse

connoître ce qu'ont pu être les personnages avant et après l'action représentée. Enfin, plus l'on rapproche ces deux Arts, et plus on trouve de justesse dans le mot d'Horace, qui, non-seulement les compare, mais les unit : *ut pictura poesis.*

CHAPITRE X.

Du Beau.

C'EST ici le lieu de rechercher quel est le principe commun des Arts, et jusqu'à quel point est vraie l'idée que tous les Arts ont pour principe l'imitation de la nature. Aristote et Horace l'ont dit par figure; Dubos l'a prétendu; Batteux l'a affirmé : nous ne sommes point du tout de ce sentiment.

Quoique nous ayons adopté le mot d'Horace : la poésie est comme la peinture, la poésie est une peinture ; [redacted] il ne s'en suit pas que nous pensions que la poésie soit pour cela, en effet, un Art d'imitation. Elle peint, par la pensée, à la pensée; mais elle ne fait cet effet que métaphoriquement parlant. Et, quoique certains littérateurs aient voulu ramener tous les Arts au seul principe de l'imitation, il devient évident, quand on veut bien y réfléchir, que cette prétention n'est, dans cette matière, qu'un système outré, forcé, insuffisant, et incapable d'en faire embrasser tous les rapports.

Prenons les Arts en particulier, nous trou-

vons que la poésie est l'Art de mesurer et d'embellir le langage : la musique est l'Art d'accorder et d'embellir les sons : la danse est l'Art de disposer et d'embellir les gestes et les pas; mais aucun de ces Arts n'est un Art d'imitation proprement dit.

Il n'y a que deux Arts précisément imitateurs : la peinture et la sculpture; et encore l'imitation y doit-elle être combinée avec l'embellissement. Tous les autres Arts ont pour principe unique l'embellissement, et l'imitation n'y est qu'accessoire. Ce n'est même que par figure qu'on peut dire que la poésie imite la la nature dans ses descriptions, lorsqu'elle rappelle toutes les idées qui peuvent la rendre sensible. Mais ce n'est point là imiter : c'est énoncer ses pensées avec perfection, c'est bien penser, c'est bien parler, c'est bien écrire. Enfin, nous croyons devoir nous arrêter à dire que le principe le plus général des Arts est l'embellissement, la beauté, le beau.

Mais qu'est-ce que c'est que ce beau dont on parle tant, qu'on connoît si aisément dans le fait, et qu'on a tant de peine à faire connoître dans la doctrine? Le beau existe dans la nature, comme le bien y existe. Tout homme a la conscience du beau, comme il a la conscience du bien; il est vrai

qu'il le goûte et le connoît davantage, selon qu'il est plus ou moins instruit, plus ou moins exercé; mais il le connoît toujours assez pour en être frappé. S'il étoit possible de découvrir et de déterminer l'origine du beau, on la trouveroit, comme celle du bien, dans un principe premier; on la trouveroit dans la lumière, dans le ciel, dans les formes éclatantes, dans les formes complètes, dans ce qui réunit le plus la variété à l'analogie, la liberté à l'ordre, enfin, dans l'unité.

Oui, l'unité est le principe et l'origine de toute beauté. Car, pour qu'un objet soit beau, il faut qu'il y ait de l'ensemble dans ses parties, et l'ensemble se rapporte à l'unité. Il faut qu'on y trouve de l'harmonie, et l'harmonie ne se compose que par l'unité. Il faut que, dans sa variété, on y trouve de l'accord, et l'accord appartient à l'unité. Il faut qu'on y distingue de la proportion, et la proportion n'existe que par l'unité. Enfin, plus on recherchera les différentes qualités qui constituent le beau, et plus on leur trouvera de rapport avec la divine, la sainte, l'éternelle unité. Aussi est-ce par un instinct moral, qui a des bases plus profondes qu'on ne pense, qu'après avoir épuisé, sur un objet qui nous charme, toutes les expressions

de

de l'admiration, en disant : Cela est grand! cela est parfait! cela est beau! nous allons jusqu'à dire : Cela est céleste! cela est divin! Et ce sentiment est toujours le complément de nos idées du beau, qui le font remonter jusqu'à la Divinité elle-même.

Au reste, la définition du beau est tellement de conscience, que tout ce qu'on dit, pour l'expliquer par des raisonnements, fait toujours revenir le mot de sentiment qui l'exprime. Jamais explication n'est rentrée plus nécessairement dans son expression première; et, quoiqu'on dise, le beau est ce qui a un éclat heureux; le beau est ce qui est en ordre; le beau est ce qui est en accord; le beau est ce qui est épuré et purgé de tout ce qui lui est hétérogène. Il faut toujours en venir à dire : Le beau est ce qui est beau; ce que la plus grande partie des hommes, guidés par leur sens interne, s'accorde à regarder comme beau.

Parmi les choses générales que la réflexion présente à dire sur les Arts, nous développons celle-ci comme une des plus importantes. Les Arts sont la recherche et l'expression de ce qui est éminemment beau dans les ouvrages qui tiennent à l'intelligence. Les Arts sont donc l'embellissement par excellence; et le principe

de tout embellissement, de toute beauté, est dans l'unité, dans l'accord intime des parties, dans un ensemble parfait.

Cette règle s'étend à tout. Le premier moyen de trouver le beau dans les Arts, dans le maintien, dans les habits, dans le langage, est de rechercher ce qui est un, ce qui se lie avec les données de la nature, ce qui cadre avec le caractère, ce qui correspond avec l'ordre dans chaque chose, qui est par-tout l'harmonie au suprême degré, et l'unité.

De cette unité, de cette pureté, de cet éclat si recherchés dans les Arts, est résulté, dans ceux d'imitation seulement, cette sorte de beau qu'on finit par nommer idéal, parce qu'il semble qu'on le trouve rarement dans la nature. Mais il ne doit pas moins y être puisé tout entier, et il y est plus abondant qu'on ne croit. S'il n'y est pas souvent complet, il y est, au moins, toujours épars; et ce n'est que la réunion qu'on en opère par l'Art, qui peut être appelée idéale.

Ainsi, en comparant souvent les ouvrages de peinture avec les ouvrages de littérature, nous le ferons toujours avec le discernement de ce qui les différencie. Nous les comparerons, mais nous ne les confondrons pas; et nous n'oublie-

rons jamais que quelques-uns seulement sont d'imitation; que tous sont d'embellissement, et que le principe commun à tous, est l'ensemble, l'accord, et par conséquent l'unité.

Nous parlerons donc souvent, nous parlerons sans cesse, dans ce cours, de beauté, de beau, d'embellissement, de perfection, de charme. Nous en rappellerons continuellement l'idée, nous ne nous lasserons point d'exprimer ce que nous ne pouvons jamais nous lasser de sentir; et même, quand nous aurons l'air de n'en pas parler, le sentiment du beau formera toujours le fond de notre pensée, parce que ce sentiment est la base de notre ouvrage.

CHAPITRE XI.

Des Peintres célèbres anciens.

LA vie des peintres, comme celle des poètes, est toute dans leurs ouvrages. Cependant il y en a qui ont plus ou moins lutté contre les difficultés, à qui les circonstances et la nature ont offert un chemin, plus ou moins facile, pour arriver à la perfection. Cette diversité de moyens, quand elle a des traits marquants, est agréable à l'observateur, parce qu'il aime à voir l'histoire de la nature humaine autant que celle des événements. Ce développement peut encore être utile aux Artistes, en donnant des consolations aux uns, aux autres des encouragements.

Mais il faudroit ne s'attacher qu'à ce qui caractérise ces hommes supérieurs; il faudroit ne raconter que les grands obstacles que les uns ont eu à vaincre, que les grandes faveurs que les autres ont obtenues, et montrer le génie habile également à surmonter les difficultés, et à mettre à profit les succès. Voilà, sans doute, ce qui peut intéresser dans le personnel des Artistes

célèbres, et non point les minuties dont on a jugé à propos de remplir les vies qu'on en a publiées.

Dans ses ouvrages, un peintre peut être un grand homme; dans sa vie privée, il n'est jamais qu'un simple citoyen: à moins, comme nous le disons, qu'il ne s'y trouve de ces traits tellement caractéristiques, qu'ils fassent connoître l'esprit humain sous de nouveaux rapports. C'est dans ce sens uniquement que nous allons porter notre attention sur les peintres qui ont le plus marqué, jusqu'à nos jours, par leurs talents et par leur célébrité.

La docte antiquité, qui a su célébrer tout ce qui fait la gloire des sociétés humaines, n'avoit pas oublié de placer dans ses fastes héroïques des sages, des poètes, des Artistes. Tous les genres de gloire avoient leurs demi-dieux dans la Mythologie des Grecs. Le législateur Orphée figuroit avec Hercule et Jason, dans l'expédition des Argonautes. Prométhée étoit évidemment un sculpteur; le chantre Arion, un poète; Dédale, un architecte; Gigès, un peintre; et Pygmalion est donné, sans emblême, pour un sculpteur.

C'est, sans doute, à quelque dogme théologique de la fable que tient cette gêne dans

laquelle elle nous peint Prométhée et Pygmalion; le premier, rongé par un vautour, en expiation d'avoir dérobé le feu du Ciel pour en animer ses ouvrages; le second, mourant d'amour et de regrets devant la statue d'une femme que lui-même venoit d'achever. Peut-être l'antiquité a-t-elle voulu tempérer, par ces images pénibles, les prétentions des Artistes, et montrer que, malgré leurs talents, s'ils veulent aller plus loin que la nature ne l'a voulu, ils trouvent une résistance qu'il ne leur est pas permis de vaincre, et qui ne leur laisse, après tous leurs efforts, d'autre partage que le désespoir.

En laissant la fable pour l'histoire, nous sommes frappés par l'apparition d'un nombre considérable de grands Artistes, qui s'élevèrent presqu'en même-temps, à l'époque de Périclès, de Démosthènes et d'Alexandre. Les peintres Xeuxis, Parrhasius, Pamphile, Timante, Appelles et Protogènes; les sculpteurs Glicon, Miron, Policlette, Lysippe, Praxitelle et Phydias, illustrèrent la Grèce, très-près les uns des autres, et dans l'espace tout au plus d'un siècle. Tous se distinguèrent sans se nuire, et n'ont point laissé de ces exemples d'odieuses rivalités qui ont quelquefois obscurci la gloire de nos Artistes modernes.

Aucun ouvrage de ces maîtres fameux n'est venu jusqu'à nos jours. Nous ne pouvons que présumer leurs talents; mais ce qui nous reste des anciens en architecture et en sculpture, nous sert d'échelle de comparaison pour apprécier le haut mérite de leurs ouvrages en peinture; et nous ne devons pas douter qu'ils ne les aient, en effet, portés à une éminente perfection.

Par les traditions qui nous restent sur ces peintres, nous voyons que ces grands maîtres, quoique supérieurs dans toutes les parties, en avoient la plupart une où ils excelloient, comme nos peintres modernes. Xeuxis réussissoit moins dans l'expression que dans le coloris; et tel est à-peu-près le mérite de notre Titien. Parrhasius avoit poussé fort loin le dessin et l'expression, comme Dominiquin; Pamphile, les nobles idées, comme Léonard-de-Vinci; Timante, les grandes compositions, comme Michel-Ange. Mais Appelles avoit, par un beau naturel, réuni le plus de parties, comme Raphaël; et Protogène avoit, comme Poussin, vaincu tous les obstacles, et acquis tous les mérites par la certitude de ses conceptions et par la force de son travail.

Xeuxis naquit à Héraclée, en Macédoine,

et exerça ses talents en divers lieux : à Ambracie, à Corynthe, à Olympie. On voit, par ce qu'on en rapporte, qu'il a réussi également à acquérir des talents et à les faire valoir. S'occupant sans cesse de ses ouvrages, il savoit en occuper les autres utilement pour lui; et il falloit que ces ouvrages fussent, en effet, très-beaux, pour qu'en les louant ainsi à l'excès, il pût inspirer au public la même estime. Car, les Grecs étoient trop fins connoisseurs pour se laisser prévenir par les louanges intéressées qu'un auteur se donnoit si abondamment à lui-même.

Cet habile homme était tellement certain de la supériorité de ses tableaux, qu'il ne craignit pas de mettre à celui d'un athlète, auquel il avoit, en effet, parfaitement réussi, une inscription qui portoit qu'on pourroit bien le critiquer, mais jamais l'imiter. Il en dit autant de la fameuse Hélène, qu'il peignit pour les Agrigentins. Quand il eut acquis de grandes richesses, il se mit à donner libéralement ses tableaux, disant qu'il n'y avoit ni or, ni argent qui pussent dignement les payer. Enfin, l'histoire rapporte qu'il s'occupoit tellement de l'effet de ses ouvrages, qu'ayant peint une vieille, il la trouva si plaisante, qu'il en mourut de rire.

Cette anecdote, qui, à coup sûr, n'a jamais fait rire personne, nous a été transmise par l'antiquité, comme le dernier trait du fanatisme de l'amour-propre dans ce peintre fameux; et nous voyons que cet excès se répète assez parmi les peintres anciens et modernes, et que tous, excepté Protogènes et Poussin, paroissent avoir été remplis d'eux-mêmes et de leurs productions, au point d'en fatiguer leurs contemporains. Il y a même apparence que cette disposition est inséparable de la pratique de cet Art pénible, et qu'il n'y a qu'une haute sagesse qui puisse en garantir ceux qui le professent.

Cependant quelques traits de modestie et de bonne foi ont percé au travers de toute cette présomption. Xeuxis s'avoua franchement vaincu dans un défi avec Parrhasius. Ils firent chacun un tableau en concurrence, et l'apportèrent à l'exposition. Le tableau de Xeuxis représentoit des fruits: des oiseaux vinrent les becqueter. Il crût avoir gagné le prix. Son concurrent avoit exposé un tableau devant lequel paroissoit un rideau. Xeuxis le pressa de tirer ce rideau pour qu'on vît son ouvrage; mais, comme c'étoit un rideau que Parrhasius avoit représenté, Xeuxis avoua sa défaite;

convenant qu'il n'avoit trompé que des oiseaux, et que son rival l'avoit trompé lui-même, tout habile peintre qu'il étoit.

Xeuxis fit une autre épreuve avec lui-même. Il peignit un jeune homme qui portoit une corbeille de raisins : les oiseaux vinrent encore les becqueter; mais loin de se glorifier de cette illusion, il convint que si les raisins étoient bien représentés, il falloit que le jeune homme le fût bien mal, puisque les oiseaux ne s'en étoient point défié.

Si l'on examinoit de près de pareilles anecdotes, elles disparoîtroient devant la critique la moins sévère; car les oiseaux ont un tel instinct, qu'ils ne se trompent pas même sur des fruits en relief peints des couleurs les plus vraies. On dit qu'on en a vu se venir heurter contre des perspectives de jardin fraîchement peintes. Cela est possible, sans que cela prouve l'excellence absolue des ouvrages. Cette illusion est très-facile dans certains objets que les peintres appellent de nature morte; elle a lieu pour les instruments, les vases, les vues d'optique; elle est complète dans nos décorations de théâtre; mais elle est impossible dans des tableaux composés de figures et de groupes. Leur immobilité, dans l'ordre perspectif, malgré les

mouvements qu'on leur attribue, et ceux qu'on fait pour les voir, rend impraticable la prétention à l'illusion, malgré la manie qu'ont tous les jeunes peintres de vouloir y tendre. Les natures mortes n'ont qu'un mouvement à déguiser : les figures en ont plusieurs. Et ceci nous donne l'occasion d'établir en principe que la perfection dans la peinture n'est point l'illusion absolue, mais une raisonnable imitation.

La seule chose utile à l'Art, que l'on puisse recueillir de la vie qui nous a été transmise de Xeuxis, c'est d'avoir composé la beauté de son Hélène des parties les plus parfaites qu'il avoit pu trouver dans plusieurs modèles choisis. Expédient dont on prétend qu'il a usé le premier, et qui fait aujourd'hui partie de la doctrine de la peinture.

Parrhasius étoit d'Éphèse, et paroît avoir exercé ses talents dans l'Asie mineure et dans la Grèce, même à Athènes. L'histoire, qui nous a transmis ses défis avec Xeuxis, ne nous dit pas le lieu où ils se sont faits; et ce n'est pas la seule incertitude qu'on y trouve. Parrhasius étoit, comme Xeuxis, plein d'ostentation et de vanité, occupé sans cesse à se louer, ainsi que ses ouvrages; aimant à se faire remarquer, dans

les lieux publics, par la magnificence de ses habits; poussant l'amour des louanges jusqu'au ridicule, et celui de la parure jusqu'à la puérilité. Si Xeuxis montra quelque modestie quand il se vit vaincu par Parrhasius, celui-ci ne montra qu'un surcroît d'orgueil quand il le fut à son tour par Timante, dans un combat qui avoit pour sujet la dispute entre Ajax et Ulysse pour les armes d'Achilles. Parrhasius alla jusqu'à s'en glorifier, et dit que son sort étoit, comme celui de son héros, d'être vaincu par un concurrent qui valoit moins que lui.

Ce qui reste de vraiment mémorable de Parrhasius, est d'avoir mis en recommandation, dans la peinture, la perfection du dessin et le beau idéal. Si Xeuxis avoit déduit la beauté de la réunion de plusieurs modèles pris dans la nature, Parrhasius ne trouva la divinité que dans son ame; et il poussa le prestige de la pensée au point, qu'ayant peint un Hercule d'une telle perfection, qu'on ne pouvoit lui trouver aucun exemple dans la nature, il soutint, et l'on crut, que c'étoit ainsi qu'il lui étoit apparu plusieurs fois; et il y a, en effet, les révélations du génie.

Le peintre Timante étoit, ou de Sicione, ou sorti de l'école de Sicione. Il nous est sur-tout

parvenu la description de son tableau du Sacrifice d'Iphigénie, dont Pline parle fort en détail, et dans lequel les anciens ont relevé un trait sublime. On sait qu'après avoir exprimé la plus extrême douleur sur tous les visages des assistants, selon leurs différents degrés d'attachement à la victime, il jeta un voile sur la tête du père, chargeant, par cet admirable artifice, le spectateur de se figurer la douleur excessive d'Agamemnon, et d'aller lui-même au-delà de tout ce qu'il voyoit dans les autres personnages. Ainsi, l'on peut dire que Xeuxis a commencé à parler aux yeux, Parrhasius à la pensée, et Timante au sentiment.

Pamphile s'est rendu fameux dans la Grèce, pour avoir fait honorer la peinture et l'avoir liée aux grandes connoissances. Il vouloit que ceux qui s'y adonnoient fussent versés dans les belles-lettres et dans la géométrie ; il vouloit sur-tout qu'ils fussent riches et d'une naissance libérale. Et il avoit certes bien raison, car rien ne peut être plus triste que de voir tant de jeunes gens pauvres aggraver leur détresse en embrassant un Art où les succès dépendent de tant de circonstances, et qu'il est si difficile d'amener, même avec du talent, à des résultats productifs.

Appelles, natif de l'île de Cos, et initié à la peinture selon le système de Pamphile, dont il étoit l'élève, s'y dévoua avec une éducation distinguée et une belle fortune. Pamphile n'admettoit point d'élèves sans de très-fortes rétributions, qui étoient un garant des moyens dont ils étoient pourvus pour professer un Art aussi dispendieux. Appelles, avec de telles ressources, un habile maître et des dons naturels, atteignit bientôt à la supériorité dans son Art, et il est un de ceux dont le nom, dans l'antiquité, est le plus lié avec l'idée de la peinture parfaite. Admis auprès des grands par l'excellence de ses talents, il parvint jusqu'au plus grand, parmi les grands de cette époque fameuse, jusqu'à Alexandre, et il ne fut permis qu'à Appelles de faire le portrait de cet immortel conquérant.

Les mœurs d'Appelles étoient si douces et si naturelles, qu'Alexandre, qui se plaisoit à le voir travailler, entroit avec lui dans la plus grande familiarité. Sa complaisance alla jusqu'à lui céder une de ses favorites, dont Appelles lui parut épris en la peignant. Quant à ce que le peintre répondit au héros dans une occasion où celui-ci parloit de l'Art sans y montrer assez de connoissance : qu'il lui conseilloit de discon-

tinuer, parce que ses élèves sourioient entr'eux de l'entendre; ce mot n'était pas assez beau pour traverser des siècles; mais puisqu'il nous est parvenu, nous devons croire que le moment où il a été dit a pu l'assaisonner d'assez de grâce et de gaîté pour y donner quelque prix. Il ne sert aujourd'hui qu'à prouver que le plus grand des guerriers étoit très-familier avec le plus grand des peintres.

Appelles a laissé plusieurs leçons utiles aux peintres de tous les siècles. Il croyoit qu'il ne falloit passer aucun jour sans dessiner: *nulla dies sine linea.* Et quoique recommandant le travail, il ne vouloit pas qu'il fût contraint. Il disoit qu'un des plus grands secrets de l'Art étoit de savoir s'arrêter, et que c'étoit être très-savant que de savoir ce qui suffit.

Comme il finissoit ses ouvrages autant qu'il le falloit, et qu'il les quittoit quand il le falloit, il y mettoit aussi le temps nécessaire. Un peintre lui ayant montré un ouvrage qu'il se faisoit un mérite d'avoir terminé en très-peu de temps: *Je le crois bien,* lui répondit Appelles en l'examinant, *et je suis même surpris que, dans le temps que vous y avez mis, vous n'en ayez pas fait davantage de cette sorte.*

Il a encore consacré un mot qu'on ne sau-

roit omettre. Un cordonnier avoit critiqué une partie de la chaussure d'une de ses figures, qu'Appelles corrige diligemment. Enhardi par le succès, le critique attaque, sans raison, la jambe, le corps, la tête, et c'est alors qu'Appelles lui applique ces paroles si connues: *« Cordonnier, ne va pas au-delà de la chaussure »*. Ce mot est une mesure délicate qui invite également à admettre et à repousser la critique selon la portée de ceux qui la font. Il y a peu de citations d'une application plus fréquemment juste.

Rien ne lui coûtoit pour connoître le degré de perfection où les autres peintres fameux avoient pu s'élever, et il parcourut toute la Grèce pour examiner les ouvrages célèbres et visiter les Artistes renommés. C'est dans un de ces voyages, qu'étant entré dans l'attelier de Protogènes absent, il forma quelques traits sur une toile sans dire son nom. Protogènes, en rentrant chez lui, les admira, et y reconnut Appelles. Il en exécuta d'autres pour réponse; et les deux Artistes, dès qu'ils se rapprochèrent, se donnèrent des marques d'estime et d'admiration.

Mais Appelles alla plus loin. Étant informé du prix trop modéré que Protogènes mettoit à ses

ses tableaux, il les fit monter à leur valeur. Il en acheta lui-même plusieurs au prix de cinquante talents ; et ne les céda aux Rhodiens qu'à un prix beaucoup plus élevé : procédé noble et touchant, appanage de la vraie supériorité.

Si Appelles eut, pour développer ses talents, les secours de la richesse, du travail, d'un heureux naturel et de la faveur des grands, Protogènes, de Rhodes, n'eut pour lui que son génie et sa constance, et eut à vaincre la pauvreté, l'oubli, et tous les dégoûts qui l'accompagnent. Il ne fut connu pour ce qu'il valoit qu'à cinquante ans. Il fut obligé, pour exister, de travailler long-temps du métier de peintre de bâtiments, tandis qu'il cultivoit son Art pour lui-même avec tant de supériorité. Lorsqu'il peignoit son fameux tableau de Jalisus, pour les Rhodiens, il ne vivoit encore que de légumes cuits à l'eau ; prétextant que cette nourriture lui tenoit l'esprit mieux disposé pour son travail ; mais, en effet, pour ne pas excéder ses moyens. Appelles fut ravi d'admiration à la vue de ce bel ouvrage ; et il le proclama généreusement le chef-d'œuvre de la peinture. On sait les égards qu'eut ensuite Démétrius pour Protogènes, tandis qu'il assiégeoit Rhodes.

Le peintre, occupé d'une scène champêtre, ne dérangea point son attelier placé au milieu des travaux du siège. Démétrius l'ayant visité, lui demanda la raison de sa sécurité : « C'est » que je sais, lui répondit Protogènes, que » vous êtes l'ennemi des Rhodiens et non l'en- » nemi des Arts ». Parole qui immortalise en même temps celui qui l'a dite et celui qui a mérité qu'on la lui dît.

La vie d'Appelles offre le concours de tout ce que la fortune a pu réunir de faveurs pour développer un beau génie, qui n'a jamais usé que noblement de ses succès; et la vie de Protogènes montre tout ce qu'un bon esprit peut vaincre de difficultés pour aller au grand, en conservant la même modération et la même simplicité de mœurs, lorsqu'il y est parvenu.

Au reste, il résulte de tout ce qu'on nous raconte des ouvrages des anciens peintres, qu'ils avoient, comme nous, tantôt des tableaux très-composés, des scènes nombreuses, des assemblées, des batailles, des paysages; tantôt des tableaux de peu de figures, même d'une seule; et qu'ils peignoient aussi, tantôt en grand pour des décors, tantôt en petit des tableaux meublans ou portatifs, et que leur

manière d'user des Arts et la nôtre se ressemblent infiniment.

Telles sont les choses, sur les anciens peintres, qu'il n'est presque permis à personne d'ignorer. Les faits n'en sont pas toujours très-probables; mais toute l'antiquité les a dits; tout le monde les a répétés, et il faut bien les répéter encore. Ce qui n'est ni douteux, ni incertain, dans ces anecdotes, c'est ce qui a rapport à l'esprit de l'Art et à l'estime des talents. Ceux qui en voudroient savoir davantage ne peuvent mieux faire que de consulter les auteurs originaux eux-mêmes.

C'est dans Pline, c'est dans Quintilien, c'est dans Pausanias, c'est dans Cicéron, c'est dans Lucien, que nous trouvons le plus de ces traditions sur les anciens peintres. Pline sur-tout a employé tout un livre de son histoire naturelle à traiter des couleurs, de la peinture, des peintres et de leurs ouvrages. Cicéron, dans son Oraison contre Verrès, laquelle a pour titre : *De Signis*, nous donne des détails tellement précis, que nous croyons voir, comme si c'étoit aujourd'hui, le prix que mettoient les anciens aux tableaux, aux statues, aux tentures, aux vases, et à tous les meubles précieux.

Ces traditions sont d'autant plus intéressantes,

qu'elles justifient notre goût, et nous assurent de sa pureté. Nous ne pouvons que nous applaudir de nos usages, quand nous reconnoissons que les peuples les plus instruits et les plus civilisés en ont eu de pareils; qu'ils ont fait le même cas de leurs chefs-d'œuvres; que les temples, les palais, les maisons des riches en étoient, comme de nos jours, les honorables dépôts. Rien n'est peut-être plus piquant que de voir les peuples policés modernes se donner la main, dans ces usages libéraux, avec ceux de la plus haute antiquité. En repassant ainsi tout ce qu'en a conservé ou décrit cette antiquité tant admirée, rien n'est plus flatteur pour nos contemporains que de pouvoir dire: « C'étoit chez eux comme chez nous ».

CHAPITRE XII.

Des Peintres célèbres modernes.

C'est un fait attesté par plusieurs historiens, que la peinture est venue de la Grèce en Italie, à la prise de Constantinople par les Turcs. On a écrit que Mahomet II, ayant chassé les Arts de cette ville avec les Empereurs grecs, les Arts sont venus se réfugier à Venise et à Florence, et que c'est à ce foible germe, ainsi transplanté, qu'est due leur renaissance en Occident.

En adoptant une partie de cette opinion, quant à la peinture, on est obligé de rejeter ce qu'elle a de général et d'absolu. Quelques familles ont, sans doute, émigré alors de la Grèce en Italie. Mais quels Arts ont pu y apporter ces Grecs fugitifs, eux qui n'avoient d'autre littérature que l'ergotisme des moines, d'autre parure que des chapes et des onfrois; eux qui n'avoient plus ni peintures, ni statues, ni palais, et que nos chevaliers françois, à leur passage, traitèrent si justement de lâches, d'ignorants et de rustres. Certes, de telles gens n'étoient guères faits pour jeter les semences

des Arts en Italie, et pour y renouveler les usages de l'ancienne Grèce, qu'ils avoient eux-mêmes absolument oubliés.

D'ailleurs, l'Art du peintre et du statuaire y avoit été attaqué dans son principe par les Iconoclastes, qui l'avoient chassé tant de fois du culte, à Constantinople et dans tout l'Orient; tandis que l'Italie et l'Occident, n'ayant jamais cessé d'admettre les images dans le culte, devoient nécessairement posséder un beaucoup plus grand nombre de peintres et de sculpteurs; mais ces Artistes étoient, sans doute, aussi ignorants et aussi inhabiles que ceux qui purent arriver de la Grèce et de Constantinople; parce que les Arts étoient par-tout retombés dans la barbarie.

Quoi qu'il en soit, on a dit que c'étoient des Grecs réfugiés qui avoient donné à des Italiens de Venise et de Florence les premiers éléments de la peinture. Il faut bien que nous l'accordions, puisque l'histoire le dit; mais il faut qu'on nous accorde aussi que s'ils leur ont appris quelque chose en peinture, ce ne peut en être que le mécanisme le plus grossier et la pratique la plus commune.

Les Arts ont reparu à Florence et à Venise, parce que la richesse, le luxe et la paix les y

ont ramenés indépendamment de toute autre cause. Et par-tout où les idées libérales s'établiront, on peut être certain d'y voir naître et fleurir les Arts avec plus ou moins de perfection, selon le plus ou le moins de perfection de la civilisation; car ils en sont par-tout la mesure infaillible.

Cimabué, Florentin, fut le premier, chez les modernes, qui fixa l'attention publique comme peintre. Sa réputation s'étendit jusqu'à Rome. Charles Ier., roi de Naples, à son passage à Florence, fut conduit dans l'attelier de cet Artiste, et régalé de la vue de ses ouvrages. Ce qui montre la haute opinion qu'on commençoit à avoir de la peinture, et le prix qu'on mettoit déjà aux talents. Cimabué peignoit à la détrempe et faisoit des tableaux de mosaïque. Il reste un de ses ouvrages de ce genre dans la Basilique de Rome, qui représente Saint-Pierre dans sa barque. Ce tableau, curieux sous le rapport de la renaissance de la peinture, n'est point indigne d'attention sous le rapport de l'Art. Les honneurs rendus à Cimabué, ont vraiment rétabli la peinture, en ce que nombre d'autres hommes habiles ont aussitôt cherché à en mériter de pareils. Ils datent de l'an 1300, deux cents ans avant l'époque des Médicis.

Depuis Cimabué jusqu'à Michel-Ange, nous voyons à Florence plusieurs Artistes, soit peintres, soit sculpteurs, avoir successivement leur part dans l'attention publique, et y obtenir des succès et de l'illustration; et c'est ce qui fit faire aux Arts des progrès si soutenus dans cette ville, qu'elle peut se flatter d'en avoir été le berceau chez les modernes. Les petits tyrans sont naturellement ennemis des talents, les grands princes et les villes opulentes les aiment et les recherchent. Il faut être généreux pour rendre justice au mérite : les esprits étroits et chiches lui sont toujours adverses. Florence s'étoit affranchie du joug de ces restes de brigands qui déchiroient l'Italie. Elle eut la paix; elle se distingua; elle finit par apprendre à vivre aux grande cités, et par apprendre à régner aux Monarques et aux Pontifes.

Les Arts ne pouvoient cependant s'exercer que sur de petites choses. Leur essor n'étoit pas assez soutenu pour arriver à de grands résultats; mais ils prenoient un irrésistible accroissement. Et dans l'intervalle entre Cimabué et Michel-Ange, parut à Florence le petit monument des portes du Baptistère de Saint-Jean, qui se fit remarquer par sa richesse et son

élégance, et qui rappela complètement le goût attique. Ces belles portes sont au nombre des monuments rares, où l'on ne trouve rien à désirer, et où l'on reconnoît avec tant de plaisir l'absolue perfection. Michel-Ange les appeloit les portes du Ciel.

C'est toujours pendant cet intervalle que Florence vit l'orfèvre Finiguerra inventer la gravure, comme nous l'avons fait remarquer dans le chapitre que nous avons consacré à traiter de cet Art en particulier. Et cette belle invention, promptement propagée, donna aux Arts mille moyens nouveaux de se répandre et de se perfectionner.

Enfin, pendant cet intervalle, Florence vit encore des Artistes pleins de goût et d'invention, fabriquer de ces meubles d'ébène incrustés de dorures et de pierres précieuses, dont l'antiquité nous avoit conservé des descriptions, et que depuis le fameux Boule a poussés en France à une si haute perfection.

Les Arts avoient besoin de faire une explosion. Il falloit qu'ils se montrassent incessamment dans leurs plus grands effets, parmi tant d'hommes occupés à les pratiquer, et tant de princes disposés à s'en honorer. Aussi le même siècle produisit-il Léonard-de-Vinci, Corrège,

Michel-Ange, Titien et Raphaël. Ces hommes fameux furent tous contemporains, et cependant ils parurent peu se devoir les uns aux autres. L'Art vouloit éclater: chacun, de son côté, le poussoit à sa perfection, et chacun étoit seul capable de l'y conduire. Quelle n'en fut pas l'influence, quand il s'empara ainsi, de tous côtés, de l'attention! Aussi, ces cinq peintres se sont-ils mis si haut dans l'opinion, que, depuis eux, l'on en compte très-peu qui puissent leur être comparés.

Tous cinq naquirent dans le même siècle et dans le même pays, dans cette brillante Italie. Léonard a vécu de 1445 à 1520, soixante-quinze ans; Corrège a vécu de 1472 à 1513, quarante-un ans; Michel-Ange a vécu de 1474 à 1564, quatre-vingt-dix ans; Titien a vécu de 1477 à 1576, quatre-vingt-dix-neuf ans; Raphaël a vécu de 1483 à 1520, trente-sept ans.

Léonard-de-Vinci et Michel-Ange ne se rapprochèrent un moment que pour apprendre à s'éviter toujours. Corrège n'a vu qu'une fois les ouvrages de Raphaël. Titien n'a jamais recherché ses émules. Raphaël seul a puisé chez les autres, et a visiblement mis à profit ce qu'il a trouvé de supérieur dans les manières de

Léonard, de Michel-Ange et de Corrège. C'est une grande preuve du mérite de ceux-ci d'avoir pu inspirer un si habile maître. Il falloit être Léonard, Michel-Ange et Corrège pour instruire Raphaël : il falloit être Raphaël pour atteindre Léonard, Michel-Ange et Corrège.

Léonard naquit à Vinci, près Florence, d'une famille opulente et distinguée. Ce fut une forte inclination, beaucoup plus qu'aucune vue de fortune, qui l'entraîna à la culture des Arts. Il en sentit et en fit sentir toute la dignité. Il montra, par son exemple, que, pour y réussir, il faut ajouter à leur pratique toutes les connoissances littéraires et philosophiques qui peuvent élever l'ame et orner l'esprit. Il ne se fit pas moins honorer par la noblesse de sa conduite que par ses talents dans la peinture. Florence et Milan lui offrirent le plus de moyens de les développer. Il chercha les occasions de les exercer à Rome; mais Michel-Ange, qui y occupoit alors toute l'attention, ne laissa aller aucun grand ouvrage à Léonard. Les vastes connoissances de celui-ci dans l'hydraulique, les mécaniques et l'architecture, le rendirent utile aux villes qu'il visita. Et lorsque la concurrence de Michel-Ange l'eut éloigné de Rome, il se rendit à Paris, où François Ier.

lui fit l'accueil le plus distingué, et mûrit, par ses conseils, les grands projets d'embellissement qu'il méditoit. Tout le monde sait aujourd'hui qu'étant tombé malade à Fontainebleau, François Ier. alla le visiter; et que, par l'effort que Léonard fit pour se soulever à son approche, il expira entre les bras du Monarque qui s'avança pour le soutenir; et cette situation a été elle-même le sujet d'un des bons tableaux de notre temps.

Corrège présente, avec Léonard-de-Vinci, un contraste frappant. Corrège, né dans la médiocrité, confiné dans un village, sans littérature, sans société, sans protecteurs, s'est mis, par la seule force de son intelligence, à côté des plus grands maîtres. Quand la nature donne ainsi le génie à un haut degré, le génie fait deviner tout le reste; et Corrège eut et ne dut qu'à lui le grand goût, le beau choix, l'expression, le coloris, et sur-tout une suavité de pinceau qui enchante, et que personne n'a jamais égalée.

Il sentoit, sans doute, qu'il étoit près du *maximum* de son Art, puisque, sur la grande réputation de Raphaël, il voulut voir ses ouvrages et connoître ses talents; il entreprit, pour cela seul, le voyage de Rome. Arrivé devant

un des plus beaux tableaux de Raphaël, il le considéra long-temps, très-long-temps, sans proférer une parole ; et, après l'avoir vu, revu et suivi dans toutes ses parties, il ne rompit le silence en le quittant que par ces mots : *E son pittor anche io !* « *et je suis peintre encore, moi !* » Ce seul mot, qui nous reste de Corrège, est devenu célèbre. C'est l'expression de la supériorité qui se connoît et qui prend son rang sans orgueil, plutôt pour se consoler que pour se préférer. Cet homme simple a dit cette parole dans son cœur, et ne s'attendoit pas qu'elle seroit répétée par la postérité. Corrège n'a de remarquable dans sa vie que ce trait fameux, ses ouvrages, sa pauvreté, et sa mort prématurée.

Comme il n'avoit aucun protecteur puissant, ceux qui le faisoient travailler abusoient de sa position pour ne lui donner qu'un vil prix de ses ouvrages. Un jour qu'il alla chercher à la ville une somme de deux cents livres, son débiteur, digne assurément de l'indignation des siècles, poussa la cruauté jusqu'à le payer tout en monnoie de cuivre. La lourdeur de ce fardeau, qu'il fut obligé de porter pendant une journée de chemin, pour regagner sa maison, lui occasionna une pleurésie dont il mourut à son arrivée. Et voilà à quoi tiennent

les talents! Il faut un concours des hasards les plus rares, pour réunir toutes les circonstances qui les produisent. L'intervention de quelque homme sans pudeur, peut les mettre au néant. Il n'y avoit donc à Parme aucun grand qui eût de l'ame et des yeux.

C'est aux Rois, c'est aux Grands, c'est aux esprits bien faits, que Corneille a si noblement réunis dans ce vers national; c'est à eux qu'il appartient de mettre le mérite sous la sauve-garde de leur puissance. Ils sont à la tête de la société pour conserver ce qui en fait l'ornement. Si le grand Condé n'eût pas dit hautement que ceux qui attaqueroient Racine auroient affaire à lui, Racine eût succombé sous la cabale du duc de Nevers. Si Louis XIV n'eût garanti lui-même Molière, les marquis ridicules l'auroient écrasé. Si Corrège eût eu seulement ses entrées chez les grands de Parme, un vil homme d'affaire ne l'eût pas assassiné en le payant.

Étrange différence dans la fin de deux hommes d'un mérite égal : Léonard-de-Vinci et Corrège! L'un est accueilli par les plus puissants Princes, transporté dans leurs équipages, reçu dans leurs palais, et finit sa longue et honorable carrière dans les bras d'un grand

Roi. L'autre, méconnu, méprisé, dupé, expire dans son humble chaumière, à la fleur de son âge, écrasé sous le poids du misérable produit de ses travaux sublimes. Il meurt dans les bras d'une famille obscure, qu'il laisse dans la misère, tandis que son nom vole à l'immortalité. A quoi tiennent les destinées! à quoi tiennent les talents!

Michel-Ange est encore un de ceux qu'une passion invincible a jetés dans la culture des Arts. Né dans l'aisance et d'une famille honorable, il abandonna le chemin trop facile des honneurs pour se jeter dans la carrière laborieuse de l'honneur qu'on acquiert par les Arts. Mis, en naissant, chez une nourrice dont le mari étoit sculpteur, il suça l'amour de cet Art avec le lait, et ses parents eurent le bon esprit de le laisser devenir grand homme au lieu de n'être que gentilhomme. Il a poussé au plus haut degré tous les Arts qui ont pour base le dessin, et a été à-la-fois peintre, sculpteur et architecte.

Comme peintre, il a fait à Rome le Jugement dernier, les Sybilles et les Prophètes de la chapelle Sixtine, et beaucoup d'autres ouvrages considérables. Comme sculpteur, on a de lui un Moïse, un Jésus et un Bacchus à

Rome; les tombeaux des Médicis à Florence; et nombre d'autres statues en Italie et en France. Comme architecte, il a bâti à Rome le Capitole moderne, le palais Farnèse; a rectifié la Basilique de Saint-Pierre; et a donné la première idée du pont de Rialto, à Venise; tous ouvrages remarquables et merveilleux.

Michel-Ange étoit d'une grande force de corps, d'une bonne taille quoique médiocre, et d'un tempéramment robuste. Il a ajouté à ces avantages un travail infatigable pendant une très-longue vie sans infirmité. Il n'a éprouvé d'autre passion que celle de l'amour des Arts; rien ne l'en a jamais distrait; et il disoit hautement qu'il n'avoit d'autre épouse que la peinture, d'autres enfants que ses ouvrages. Il a vécu à Rome sous huit Papes, qui l'ont tous comblé de faveurs, et il a obtenu celle de tous les Souverains d'alors. Tant de travaux, de talents et de succès donnent à Michel-Ange une existence colossale dans l'histoire de la peinture, indépendamment du mérite propre à chacune de ses productions. Et l'on peut dire que, quoique ses ouvrages soient grands et étonnants, il a été encore plus grand et plus étonnant que ses ouvrages.

Titien naquit dans l'Etat de Venise, et habita presque

presque toujours cette ville opulente, où il trouva de grandes occasions de développer ses talents et d'acquérir de la célébrité. Il a peint trois fois l'empereur Charles-Quint, qui le combla de biens et d'honneurs, et lui donna la qualité de comte. Il a été si habile dans le portrait, qu'il va jusqu'à faire juger du caractère et des habitudes de ceux qu'il a peints : et il n'y a en cela que Raphaël et Wandick qui l'aient égalé. Sans avoir cette inspiration qui élève les objets jusqu'au beau idéal et au sublime, il a cependant toujours représenté la nature dans sa délicatesse et dans sa beauté. Quoique son dessin ne soit pas d'un très-grand goût, il est souvent fin et correct. Ses compositions, sans être fortement raisonnées, sont heureusement développées. Ses expressions, sans être ni véhémentes, ni profondes, sont vraies et naturelles. Mais ce qui le met au premier rang, parmi les peintres, c'est le coloris, qu'il a poussé à la plus haute perfection, et dont il est resté l'incomparable modèle. Cet Artiste a vécu dans l'opulence, dans les honneurs et sans infirmité, quatre-vingt-dix-neuf ans, et encore n'a-t-il péri à cet âge qu'accidentellement, et par le fléau de la peste qui ravageoit alors l'Italie.

On raconte une anecdote de Titien avec Charles-Quint, qu'on veut faire regarder comme très-honorable pour les Arts, et que nous croyons devoir faire envisager sous un point de vue plus juste. Il s'agit d'une occasion où Charles-Quint étant seul avec Titien, qui travailloit à son portrait, Titien laissa tomber un pinceau que l'empereur oisif s'empressa de ramasser, pour le rendre au peintre occupé. Titien se confusionne de ce qu'un grand monarque ramasse son pinceau : le monarque lui répond que ce n'est pas trop d'un empereur pour servir un Titien. Tout cela est bien ; mais tout cela est simple et ne dit point tout ce qu'on veut lui faire dire. D'abord, Titien devoit reprendre le pinceau avec le simple geste de remercîment, sans s'appesantir sur la qualité de celui qui le lui remettoit ; parce que celui qui ne fait rien, et qui redonne promptement à celui qui travaille un instrument utile, n'est plus un empereur, mais un homme. C'est l'homme qui cède à un mouvement involontaire, et non le prince qui agit comme prince. Quant à la réponse de Charles-Quint, elle est un de ces complimens obligeants heureusement trouvé pour avoir le dernier mot, et qui est sans conséquence comme ceux qu'on fait

aux femmes. Les Arts ont assez de leur gloire véritable, sans leur en chercher dans d'aussi fausses applications.

Au milieu de tous ces hommes célèbres parut Raphaël, qui naquit dans la petite ville d'Urbin, et qui exerça presque toujours ses talents à Rome. Léonard avoit eu la sagesse, la force et la correction; Michel-Ange avoit eu la fierté du dessin; Corrège avoit eu une indicible suavité; Titien avoit eu le coloris; mais Raphaël le premier réunit ces divers avantages à un assez haut degré pour exciter l'admiration: et il jouit, de son vivant, de la gloire d'être regardé comme le prince des peintres. Que s'il y en a eu depuis qui aient pu le balancer dans ce haut rang, il n'y en a point eu qui l'en aient fait descendre, et qui, à tout examiner, aient été plus loin que lui.

Il étoit né dans la médiocrité. Son père étoit aussi peintre, mais si peu habile que, désirant mettre son fils dans sa profession, il eut soin de le faire entrer chez d'autres maîtres. L'heureuse conception et l'extrême facilité dont la nature avoit doué Raphaël, le mit bientôt au point de surpasser ses modèles. Et c'est alors qu'il chercha, pour se perfectionner, ce que les ouvrages de Léonard-de-Vinci, de Michel-

Ange et de Corrège avoient de supérieur, pour élever ses talents au même degré.

On assure que Michel-Ange s'étant aperçu que Raphaël avoit visiblement aggrandi sa manière sur la sienne, trouva mauvais que Bramante lui eût montré ses ouvrages. Mais c'est le sort de tous ceux qui surpassent les autres, de servir ainsi d'exemple pour être égalés ou surpassés eux-mêmes. Or, comme un Artiste doit plus aimer son Art et la gloire de ses contemporains que lui-même, il ne peut regarder ce profit, que les autres tirent de ses lumières, que comme un surcroît d'honneur pour lui.

On dit que Michel-Ange et Raphaël ont parodié la visite de Xeuxis et de Parrhasius, en se faisant connoître l'un à l'autre par des traits laissés sur une toile, et que cette toile a été conservée et admirée, quoiqu'on n'y découvrît que quelques lignes peu frappantes. Cette anecdote, trop calquée sur l'ancienne, ne prouveroit rien pour ceux-ci, sinon qu'ils ont voulu fixer l'attention sur eux comme les deux peintres grecs; et nous ne pouvons que passer légèrement sur ce fait, parce que ces genres d'imitation ne sont pas de ceux qu'on estime.

Cette manière de faire connoître son habileté

par de simples traits de dessin, nous donne lieu d'examiner ce que l'on a entendu, dans tous les temps, par l'habileté dans le dessin. Il sembleroit que le dessin est l'imitation d'un objet par le seul moyen de l'ombre et de la lumière. Mais comme chaque objet, indépendamment de la manière dont il est éclairé, a une forme arrêtée, et par conséquent des contours, il existe des lignes qui déterminent partout la fin de ces contours; or, comme tous ces contours finissent en s'arrondissant d'une manière imperceptible, ces lignes, dans les dessins, doivent être d'une extrême ténuité, et ne servir que pour le premier trait qui arrête d'abord la forme des objets, et qui doit disparoître ensuite sous les ombres.

La nature de ces lignes, et l'usage auquel elles servent dans les dessins, fait qu'on a regardé comme les plus parfaits dessinateurs ceux qui ont eu la puissance de former ces lignes avec le plus de souplesse, de délicatesse et de certitude. De souplesse, parce que la nature, quoique nette dans ses lignes, y est continuellement variée, et qu'il faut être très-flexible pour la bien suivre dans ses diversités. De délicatesse, parce que la nature, quoique prononcée dans ses contours, semble toujours

les terminer imperceptiblement. De certitude, parce que la nature, quoique fine et variée, est cependant arrêtée et fixe, et qu'il faut paroître fixe et certain comme elle.

Ce développement démontre pourquoi ceux-là ont passé pour les plus habiles dessinateurs, qui ont eu la faculté de commander à leur main, au point de lui faire tracer à volonté les contours les plus déliés, les plus délicats, et les plus fermes. Ceci explique pourquoi Xeuxis et Parrhasius se reconnurent au tracé de leurs linéaments. Ceci explique encore pourquoi le peintre Giotto ne voulut donner d'autre preuve de sa capacité à l'envoyé d'un Pape, qu'un cercle parfait qu'il exécuta devant lui avec son pinceau.

Le pouvoir de faire tracer à sa main les contours les plus fins et les plus sûrs, est donc une des plus grandes preuves d'habileté dans le dessin: sans quoi le cercle de Giotto, les traits de Xeuxis et de Parrhasius, et ceux de Michel-Ange et de Raphaël ne seroient que des puérilités: ce que l'on ne sauroit penser.

Ceci nous conduit encore à expliquer pourquoi ce sont les artistes qui ont eu le plus de force physique, qui ont été les plus fins dessinateurs. Celui qui a de la force surabondante

la modifie comme il veut, parce qu'il en est maître. Celui qui est obligé d'ajouter l'effort à sa force, a beaucoup moins de certitude. Il en est de même en littérature. Les génies les plus forts y sont les plus souples. Bossuet, un de nos plus vigoureux écrivains, est incomparablement le plus délié: et une des principales modifications de la force est l'adresse.

La vie de Raphaël nous présente peu de faits interressants. Il paroît seulement que ses mœurs et ses habitudes étoient très-distinguées. Vivant toujours dans la compagnie des grands et des gens lettrés, entouré de nombreux élèves et de coopérateurs, il savoit se faire considérer, et menoit le train d'un prince, plutôt que celui d'un particulier. Mais, au milieu de toute cette amabilité, il perce quelques traits d'une conduite plus qu'adroite, qui, à les bien examiner, ont besoin, pour être pardonnés, qu'on se rappelle la supériorité de ses talents.

On rapporte que quand il envoya à Bologne son tableau de Sainte-Cécile, il l'adressa au premier peintre de la ville, sous couleur de déférence. Mais il ne pouvoit ignorer combien il lui étoit supérieur, et qu'en faisant présenter publiquement son tableau par ce peintre accrédité, il l'immoloit à sa gloire. Et cela ne man-

qua pas d'arriver : car l'homme en mourut de confusion. Triste suite d'une déférence bien cruelle, dont on désireroit que Raphaël n'eût pas pû présumer le résultat.

On rapporte encore qu'un peintre lui ayant présenté un tableau qu'il avoit fort soigné, et l'ayant prié de lui dire celle de ses têtes qui y avoit le plus d'expression, il en indiqua une qu'on ne voyoit que par derrière, et que ce pauvre peintre ne put survivre à cette dérision. Les grands, et Raphaël étoit un grand, devroient bien se rappeler davantage qu'ils sont dans l'obligation, plus que d'autres, de peser ce qu'ils disent ; car il y a pour eux plusieurs manières de blesser, de ruiner, et de donner la mort.

On voit aussi qu'il a voulu attaquer Michel-Ange, mais celui-ci étoit trop robuste pour en être ébranlé : et Michel-Ange a conservé l'avantage de l'avoir inspiré, sans lui avoir nui. Car lorsque Michel-Ange lui dit, en le rencontrant avec tous ses élèves, *qu'il marchoit comme un prévôt, toujours en nombreuse compagnie*, il n'y avoit, dans ce mot, rien de désobligeant ; tandis que dans la réponse de Raphaël, qu'on nous a très-mal à propos conservée, *qu'il marchoit seul comme le bourreau*, on ne peut trouver rien autre chose qu'une mordante grossièreté.

Que Raphaël ait refusé d'épouser la nièce d'un cardinal, parce qu'il espéroit l'être bientôt lui-même : c'est ce qui est si peu dans nos mœurs, qu'il sera toujours difficile à un françois de comprendre le motif d'une pareille préférence. Mais hâtons-nous de revenir aux ouvrages de Raphaël, ce sont les actes de sa vie qui sont vraiment dignes d'attention, et qui le vouent à l'admiration des siècles.

Ce fut à Bramante, son parent, qui étoit architecte du Vatican, que Raphaël dut les grands moyens qu'il eut de développer ses talents dans les peintures de ce palais fameux. Il s'y fit aider par des hommes de la plus haute habileté, et qui employèrent pour lui tout ce qu'ils avoient puisé de talents chez lui et chez les coloristes Corrège et Titien. Leur brillante exécution fut digne des pensées de Raphaël : et ce grand peintre eut l'avantage de mettre les autres à profit, sans cesser de leur être supérieur, sans cesser d'être lui-même.

Enfin, un excès dans le commerce des femmes ayant été pris par ses médecins pour une fièvre putride, termina la carrière de ce grand homme, à l'âge de trente-sept ans : lorsqu'il étoit arrivé très-près de la perfection : lorsque sa constance au travail, et les vastes moyens qu'il avoit ras-

semblés, donnoient l'espérance fondée de lui voir produire une infinité d'autres beaux ouvrages. C'est ainsi que Corrège fut interrompu au milieu de sa vie. L'un mourut victime de la plus sotte des méchancetés, l'autre de la plus triste des bévues. De combien de chefs-d'œuvres ces deux fautes nous ont privés!

Les Historiens de sa vie ne manquent pas de nous faire remarquer qu'il mourut le vendredi-saint, à pareil jour qu'il étoit né; ce qui n'auroit rien de merveilleux, quand même le vendredi-saint ne seroit pas une fête mobile. Mais il semble que les biographes de ce grand homme aient pris à tâche de n'en raconter que des minuties.

Après la mort de Raphaël, Jules Romain, Polidore de Caravage, Penni, Jean d'Udine et plusieurs autres continuèrent d'orner l'Italie de leurs ouvrages. On y remarque le grand, le beau, le raisonnable, tout ce qu'avoit Raphaël, excepté l'ame de Raphaël; et ce peu de différence en met une immense dans leurs productions.

Quelque temps après, et en 1532, parut à Venise Paul Véronèse, dont le mérite fut surtout une admirable force de coloris. Il est presque aussi éclatant dans cette partie que

Titien; mais il est moins délicat et moins fin. On voit de lui des tableaux d'une étendue prodigieuse, composés d'un nombre infini de figures, toutes éclairées également, comme dans la nature, et par conséquent avec peu d'harmonie et point d'unité. Mais ces ouvrages n'en sont pas moins placés parmi les merveilles de la peinture.

A la même époque, de 1555 à 1560, l'Italie eut Annibal Carrache, et son école, qui donna dans la ville de Bologne un autre sorte d'élan à la peinture. Mais cet artiste courant après Michel-Ange pour le dessin, après Corrège pour le clair-obscur, après Titien pour le coloris, et après Raphaël pour la composition, n'est jamais parvenu à faire, de tant d'imitations, un tout qui lui fût propre; et il ne pourra jamais passer dans la peinture que comme un habile pasticheur.

La pastiche en peinture est un ouvrage non pas copié d'un autre, mais fait dans le genre des ouvrages d'un autre. Il y a des maîtres qui ont pastiché à s'y méprendre, tels que Teniers et Bourdon: mais ceux-ci ont fait un grand nombre de tableaux où ils ont un caractère à eux. Tandis que Carache paroît toujours dans le caractère de quelqu'autre maître.

Expliquons ceci par quelques rapprochements avec la littérature. Elle nous offre au moins autant de pasticheurs que la peinture. Les tragédies de Campistron sont des pastiches de celles de Racine. Les comédies de Regnard sont des pastiches de celles de Molière. Lamotte a pastiché Lafontaine dans ses fables : Fontenelle, Quinaut dans ses opéras : Lafosse, Corneille dans son Manlius : Florian, Fénélon dans son Numa. Les pastiches littéraires peuvent être très-estimables, jamais ouvrages premiers, parce qu'elles manquent toujours de verve. Avec du goût et du savoir on peut parvenir jusqu'à l'énergie; c'est la nature seule qui donne la verve.

Toutes les fois qu'un homme d'esprit se dit : » Il faut que je fasse un livre dans le genre » de..... Je vais essayer des vers dans le goût » de..... » Cet homme d'esprit, avec beaucoup de moyens, ne va faire qu'une pastiche, qu'un travail forcé, qu'un ouvrage sans inspiration. Les pasticheurs peuvent avoir du talent : ils n'ont jamais de génie.

C'est ainsi que Carrache a paru dans la peinture, et il a poussé très-loin son travail factice. Tout est vigoureux chez lui, mais tout est emprunté; son dessin est correct, mais pesant;

sa couleur forte, mais faussé; sa composition raisonnable, mais commune; ses expressions sont ou exagérées jusqu'à la grimace; ou insignifiantes jusqu'à la froideur. Enfin, on voit que son travail est plutôt une imitation des beautés de l'Art, qu'une imitation des beautés de la nature.

Mais ce qui rend Carrache fameux, est son école où brillèrent plusieurs de ses parents, et d'où sortirent Albane, Guide, Lanfranc, Guerchin, Caravage, Calabrèse, Josepin, Bril, et, par-dessus tous ceux-là, Dominiquin.

Dominiquin naquit à Bologne, en 1581, de parents qui lui donnèrent une éducation convenable. Il ne se rendit d'abord recommandable, dans l'école des Carraches, que par son excessive application. Ses condisciples l'appeloient *le bœuf*; et Annibal Carrache leur observa que le travail de ce bœuf rendroit un jour fertile le champ de la peinture. Ce bon mot, d'un genre assez lourd, étoit, sans doute, peu digne d'être conservé; mais il nous prouve que Carrache savoit prévoir son élève, l'encourager et lui rendre justice. Et, en effet, Dominiquin justifia pleinement cette prédiction; il prit un vol au-dessus de ses rivaux et au-dessus de son siècle. Son mérite consistoit dans le

dessin, dans la composition et dans l'expression. Quoique sa couleur fût vigoureuse, il n'a pas eu ce mérite du coloris, qui consiste dans la transparence et dans l'éclat. Il a fait de très-grands ouvrages à Bologne, à Rome et à Naples; mais il a été obligé, pour ainsi dire, de les faire au rabais: ce qui le met au rang des Artistes qui ont eu à lutter contre la fortune, et qui n'en ont pas obtenu des faveurs proportionnées à leurs talents. Il mourut de chagrin en 1641, âgé de soixante-un ans.

Dominiquin nous sert à prouver que ce qu'a dit Michel-Ange, de ceux qui imitent, n'est pas toujours vrai. Michel-Ange a dit: « Comment veut-on qu'un homme qui suit les » autres marche avant eux? » Sans doute qu'il ne marche pas avant eux, tandis qu'il les suit; mais il peut parvenir, en les suivant, à marcher un jour avant eux: et c'est ce qu'a fait Dominiquin. Il est bien avéré que, dans son tableau de la Communion de Saint-Jérôme, il a imité l'un des Caraches, mais il l'a laissé bien loin derrière lui. Et c'est ce qui a fait dire que lorsqu'on vole dans les Arts, il faut tuer son homme. Il n'y a que la supériorité qui justifie l'usurpation. Celui qui a trouvé n'a qu'un commencement de mérite; celui

qui met en valeur les réunit tous, et s'approprie l'invention en la perfectionnant.

Cependant la France donna naissance, en 1594, à Nicolas Poussin, qui, par ses travaux soutenus, autant que par son génie, a mérité de prendre place à côté des peintres les plus célèbres. Cet Artiste naquit aux Andelis en Normandie, d'une famille distinguée et tombée dans la détresse par l'effet des guerres civiles. Il vainquit, par sa persévérance, tous les obstacles que la fortune avoit mis au développement de ses talents; et, quand il fut parvenu à les faire connoître, il ne quitta point le genre de vie simple qu'il avoit embrassé. Il fournit une carrière très-laborieuse, ne mit son bonheur qu'à bien faire, et mourut à soixante-douze ans, comme il avoit toujours vécu, avec la tranquillité d'un sage.

La vie de Nicolas Poussin offre peu d'anecdotes dignes d'attention. La sobriété, la modération, la bonté firent le fond de ses mœurs; et quand il se vit accueilli par les Grands et par les Rois, il ne changea point ses habitudes. Cet éclat sembla même l'importuner; il soupira après sa vie retirée, et ne tarda pas à venir la reprendre à Rome, où il se plaisoit davantage. On dit qu'un Grand, ayant pro-

longé jusqu'à la nuit une visite qu'il lui rendoit, Poussin l'accompagna avec sa lumière jusqu'au bas de l'escalier. Le grand Seigneur, peiné de cette démarche de l'Artiste, lui dit : « En vérité, M. Poussin, je vous plains de » n'avoir pas un domestique pour vous servir ». A quoi il répliqua : *Je vous plains bien davantage, Monseigneur, d'être obligé d'en avoir un aussi grand nombre.* Cette parole est peu de chose en elle-même; mais on la retrouve avec plaisir, parce qu'elle peint l'homme tout entier. On le voit quand il l'a dite, on le voit avant, on le voit après, on le voit avec ce mot dans tout le cours de sa vie.

Poussin a possédé le dessin, la profondeur de l'expression, le grand goût, le beau choix; mais il a sur-tout porté la composition au plus haut degré: et à tel point, que si Raphaël n'avoit pas fait le tableau de l'École d'Athènes, il ne pourroit pas lui être comparé. Au reste, ces deux hommes fameux sont également la gloire de la peinture. Raphaël semble avoir tout obtenu de son beau naturel : Poussin semble avoir tout acquis par une sage observation ; Raphaël a eu de son temps tous les avantages que de grands talents peuvent faire obtenir : Poussin a borné lui-même ses succès, pour

pour les approprier à sa tempérance; les ouvrages de Raphaël enchantent les yeux : ceux de Poussin occupent délicieusement l'esprit; les tableaux de Raphaël sont pensés en Artiste : ceux de Poussin sont pensés en Artiste et en philosophe. Enfin, s'il est permis de hasarder une distinction dans les mots, qui a peut-être quelque réalité dans les choses, nous disons que Raphaël nous paroît le plus grand peintre des hommes, et Poussin le plus grand homme des peintres.

Cependant Vouet fonda à Paris une nouvelle école, comme Carrache en avoit renouvelé une en Italie, et il sortit également des hommes supérieurs de cette école, tels que Blanchard, Champagne, Lahire, Vignon, Mignard, mais sur-tout Lesueur.

Lesueur a prouvé que quand la nature a doué les hommes d'un beau génie, ils n'ont pas besoin du secours des modèles et des exemples. Ainsi que Goujon et ses contemporains, Lesueur n'est point sorti de France et n'a jamais vu l'Italie; et, ainsi qu'eux, Lesueur a atteint le sublime de son Art. Comme Raphaël, il a eu une incroyable facilité; comme Raphaël, il a possédé la grâce et l'élévation; comme Raphaël, c'est dans une très-courte

carrière qu'il a établi sa réputation par de nombreux et incomparables ouvrages. Sa vie a été simple et même pénible; et l'on a soupçonné que l'envie et l'inimitié l'avoient abrégée. Mais ce fait n'est ni probable, ni prouvé, et c'est bien assez d'être obligé de croire aux crimes certains, sans se fatiguer la pensée de ceux qui ne le sont pas. Cet Artiste, simple et touchant comme ses ouvrages, n'a vécu que trente-sept ans. Il a un si beau caractère; il a laissé tant de chefs-d'œuvres, il en promettoit tant d'autres, qu'il est du nombre de ces hommes qu'on ne cesse jamais de regretter.

Tout ce que de grands talents, une grande faveur, une grande fortune, une grande influence peuvent donner d'éclat, a été, dans le même temps, accumulé sur le peintre Lebrun. Il a eu toutes les parties de son Art à un très-haut degré; mais il n'a été vraiment supérieur dans aucune. Il surprend par une masse de grandeur; mais il perd à l'examen. Sa scène de Porrhus et d'Alexandre est digne de Raphaël; sa figure de la reine Sisigambis suppliante, est digne de Poussin; sa figure de Saint-Étienne lapidé, est digne de Lesueur; mais on trouve à côté de ces grandes beautés trop de choses de pratique. Lebrun a été, par son

ascendant, le prince des peintres de son temps : voilà ce qui reste de sa vie; il a été le plus grand des peintres de décor : voilà ce qui restera de ses talents.

Telles sont les choses qu'il entroit dans le plan de cet ouvrage de dire sur les peintres célèbres. Ce n'est point leur histoire que j'ai voulu faire, mais un simple aperçu de ceux sur qui l'on doit le plus porter son attention, et qui sont, pour ainsi dire, les chefs de file dans les Arts. La suite nous donnera plusieurs occasions d'ajouter, sur chacun d'eux, d'intéressantes observations et de plus amples développements.

CHAPITRE XIII.

De la Balance des Peintres.

DÉPILLE a eu, sans doute, une idée très-ingénieuse quand il a conçu cette balance des peintres, dont il a mis le tableau à la fin de son *Cours de Peinture par Principes.*

Mais son engouement pour les grands coloristes a tellement fait pencher cette balance en leur faveur, qu'il semble ne l'avoir inventée que pour mieux faire passer ses préventions contre les fameux compositeurs. C'est une mesure de justice apparente, toute employée à consacrer une injustice réelle. Nous allons prouver ce que nous avançons.

Dépille établit quatre parties principales dans la peinture : la composition, le dessin, le coloris, l'expression. Il auroit dû mettre le dessin le premier, comme la base de tout; mais ne l'attaquons point sur des minuties, admettons toute son ordonnance dans une idée qui lui appartient, et discutons-là comme il l'a conçue.

Après avoir distingué ces quatre parties de

l'Art, il admet qu'en chacune de ces parties la perfection supérieure, que nous ne connoissons pas, soit le nombre vingt; que la perfection imaginable, mais que personne n'a encore atteinte, soit le nombre dix-neuf; et que la perfection que nous connoissons, quoique rarement encore, soit le nombre dix-huit.

Il donne ensuite, à chaque peintre tant de degrés dans la composition, tant dans le dessin, et ainsi des deux autres parties; et c'est en réunissant tous ces degrés pour chacun, qu'il établit la balance du mérite entre eux.

Qui croiroit qu'après avoir inventé une échelle aussi favorable pour bien juger, il en fasse, dans l'application, un répertoire de faux jugements?

Eh bien! Dépille ne craint pas de mettre Michel-Ange, l'une des premières lumières de son Art, à 37 degrés, Tintoret à 49, le sage Léonard-de-Vinci à 49, et Rubens à 65; Poussin à 53, Carrache à 58, Albane à 44, Reimbrandt à 50. Enfin, il n'y a que Raphaël à qui il semble qu'il n'ait pas osé faire d'injustice, et il l'a élevé, comme Rubens, à 65 degrés. Voilà quelle est la justesse de la balance de Dépille.

On voit qu'il n'a point consulté l'opinion générale; on voit plus: c'est qu'il a cru en former une; et, tout en rendant justice aux peintres penseurs, il a cru pouvoir adroitement faire passer les coloristes au-dessus d'eux. Mais les jugements répétés du public, quoiqu'en prisant les Titien et les Rubens, reviennent toujours à placer, dans la plus haute estime, les Raphaël et les Poussin.

Cette grande erreur dans les jugements de Dépille, provient de ce qu'il a regardé les compositeurs comme n'ayant pas colorié du tout. Il leur admet un peu de couleur dans sa balance, et la leur compte pour rien dans ses raisonnements. Mais comme le public n'entre pas dans tous ces détails de lumière, de reflet, de transparence, quand il voit une couleur vigoureuse et une belle composition, il est satisfait. Cette couleur a beau être plus matte, les ombres plus noires, les lumières moins éclatantes, il ne s'en aperçoit point. Il voit assez; il pense beaucoup: il est agréablement occupé, et il ne désire rien de plus.

Et après tout, il n'y a point de compositeur qui ne satisfasse pour le coloris, s'il n'enchante pas absolument. Raphaël charme souvent par ce côté même. Dans plusieurs de ses groupes,

il est l'égal de Corrège; dans ses portraits, il est l'égal de Titien. Léonard-de-Vinci est coloriste dans la Joconde et dans la Ferronnière. On ne peut même refuser par fois le mérite du coloris à Poussin : dans ses paysages, il l'a deviné comme Titien; dans son Déluge, il l'a créé comme Reimbrandt.

Mais les grands coloristes sont-ils exempts de reproche dans la partie même où ils sont parfaits? Quand il est arrivé à Titien de mettre des figures nues dans ses paysages, elles ne sont point dans le tableau, et paroissent être plus près des yeux que le reste. Dans la galerie de Rubens, les femmes nues qui entourent le trône de Médicis doivent être à dix pas dans le tableau, et elles paroissent toutes sur la ligne de la bordure. C'est un beau défaut, dira-t-on; mais ce n'en est pas moins un effet très-faux. Aussi les coloristes parfaits sont-ils sur-tout recommandables dans leurs tableaux à une seule figure; et c'est peut-être aussi la raison pour laquelle Poussin a abandonné le coloris par excellence qu'il avoit d'abord cherché. Il est plus que probable qu'il a jugé que ce coloris intime ne pouvoit s'accorder avec l'interposition de l'air, dans les tableaux d'un grand raisonnement. En effet, la figure que vous voyez

sanguine à deux pas, paroît, à vingt, jaune et bleuâtre; et la vérité de la perspective aérienne exige que cet effet soit rendu.

Ce qui a empêché qu'on ne fût révolté des jugements de Dépille, c'est d'abord qu'il n'a point additionné ses résultats, et ensuite de ce qu'ayant mis ses peintres par ordre alphabétique des noms, ils se trouvent assez mêlés, pour qu'on ne les rapproche point. Raphaël se trouve à côté de Reimbrandt, Michel-Ange à côté de Lucas de Leyde. On a trouvé l'idée générale de la balance ingénieuse; on n'a point été vérifier la justesse des applications que l'auteur en a faites.

Nous allons tâcher de rectifier cet artifice, ou cette erreur, de Dépille. Nous proposons d'abord sa balance, telle qu'il l'a faite, ensuite nous présentons, sur son même plan, une autre balance, en rangeant les maîtres selon l'ordre de leurs talents, pour en faciliter les rapprochements, les comparaisons, les critiques, et mettre plus en état de redresser nos jugements, comme nous redressons ceux de Dépille.

Nous nous bornons à établir notre balance sur vingt-cinq maîtres, et cela suffit pour en donner l'idée. Chacun peut l'étendre ensuite, ou

la refaire comme il lui plaît. Nous ne présumons pas qu'elle puisse satisfaire en tout; mais, indépendamment de notre opinion, que nous y exprimons comme Dépille, nous croyons qu'on la trouvera beaucoup plus rapprochée de l'opinion générale, et du goût plus formé qui règne aujourd'hui.

D'abord nous ne pensons pas qu'on puisse mettre dans cette balance, le nombre vingt, pour la mesure d'une perfection supérieure que nous ne connoissons point; parce qu'en matière d'Art, ce qui est inconnu n'existe pas pour nous. On ne doit pas davantage admettre le nombre dix-neuf, pour la mesure d'une perfection que nous pouvons imaginer, mais que nous n'avons pas encore atteinte; parce que nous pouvons fort bien imaginer toute la perfection possible. Nous pouvons même être certains de la posséder, dans le Torse, pour le dessin; dans Poussin pour la composition; dans Lesueur, pour l'expression; dans Titien, pour le coloris; et il ne faut avoir aucune mesure dans l'esprit, pour chercher à rien imaginer au-delà. Le dix-neuvième et le vingtième degrés de Dépille ne sauroient donc être regardés que comme des gradations purement systématiques, sans réalité, sans aperçu, et dont la supposition ne seroit

propre qu'à désespérer les Artistes. Nous supprimons hardiment ces deux degrés, et nous mettons au nombre dix-huit, la perfection sans cesse imaginable, quelquefois atteinte, et toujours accessible.

Au reste, quelqu'ingénieuse que soit cette balance, elle a le grand inconvénient de disséquer les talents, de ralentir l'émulation, de refroidir les Artistes, de rendre les amateurs minutieux; elle est même essentiellement insuffisante; car, comme les maîtres ne sont pas égaux dans leurs ouvrages, il faudroit faire une autre balance pour les peser avec eux-mêmes, et ce seroit un vrai travail de brocanteurs. Nous invitons donc nos auditeurs à ne regarder ces balances que comme une idée ingénieuse, curieuse, amusante même; mais non comme une règle exacte. Nous les invitons, au contraire, à priser tout ce qui est beau, de quelque part qu'il vienne. Daniel de Volterre, n'a qu'un tableau, et à le considérer seul, il vaut tout ce que Raphaël, Poussin et Dominiquin ont fait de grand. Un ouvrage parfait d'un maître inférieur, vaut mieux que l'ouvrage négligé d'un grand maître. Radamiste l'emporte sur cent pièces, comme Pertharite; et la Métromanie sur toutes les pièces foibles de Molière.

Aimons ce qui est beau, quand nous le voyons, sans nous embarrasser à le peser. Payons l'enthousiasme du talent par l'enthousiasme de l'estime ; et laissons les balances aux marchands.

Balance des Peintres, de Dépille.

NOMS.	Compo-sition.	Dessin.	Coloris.	Expre-sion.
Albane	14	14	10	6
Albert Durer	8	10	10	8
André del Sarte	12	16	9	8
Baroche	14	15	6	10
Bassan, Jacques	6	8	17	»
Bastian del Piombo	8	13	16	7
Belin, Jean	4	6	14	»
Bourdon	10	8	8	4
Lebrun	16	16	8	16
Calliari P. Veronèse	15	10	16	3
Les Carraches	15	17	13	13
Corrège	13	13	15	12
Dan. de Volterre	12	15	5	8
Diepembek	11	10	14	6
Le Dominiquin	15	17	9	17
Giorgion.	8	9	18	4
Le Guerchin	18	10	10	4
Le Guide	»	13	9	12
Holben	9	10	16	13
Jean da Urdine	10	8	16	3
Jaq. Jourdans	10	8	16	6
Luc. Jourdans	13	12	9	6
Josepin	10	10	6	2
Jules Romain	15	16	4	14
Lanfranc	14	13	10	5
Léonard-de-Vinci	15	16	4	14
Lucas de Leide	8	6	6	4
Michel-Ange Bonarotti	8	17	4	8
Mich. de Caravage	6	6	16	»
Mutien	6	8	15	4
Otho Venius	13	14	10	10
Palme, le vieux	5	6	16	»
Palme, le jeune	12	9	14	6
Le Parmesan	10	15	6	6
Paul Véronèse	15	10	16	3
Fr. Penni il fattore	»	15	8	»
Perrin del Vague	15	16	7	6
Pietre de Cortone	16	14	12	6
Pietre Perugin	4	12	10	4
Polidore de Caravage	10	17	»	15
Pordenon	8	14	17	5
Porbus	4	15	6	6
Poussin	15	17	6	15
Primatrice	15	14	7	10
Raphaël Santio	17	18	12	18
Rembrant	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
Fr. Salviati	13	15	8	8
Lesueur	15	15	4	15
Téniers	15	12	13	6
Pietre Teste	11	15	»	6
Tintoret	15	14	16	4
Titien.	12	15	18	6
Vanius	13	15	12	13
Vandeïk	15	10	17	13
Tadée Zuccre	13	14	10	9
Frédéric Zuccre	10	13	8	8

Balance des Peintres, rectifiée.

NOMS.	Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.	Résultat.
Raphaël	17	17	12	17	63
Poussin	18	18	9	18	63
Lesueur	18	17	9	18	62
Dominiquin	14	17	10	16	57
Michel-Ange	16	18	6	15	55
Léonard-de-Vinci	15	16	10	14	55
Corrège	12	14	17	12	55
Titien	13	16	18	8	55
Rubens	14	14	17	9	54
Lorrain	17	10	17	7	51
Wandick	12	15	17	8	52
Lebrun	15	15	8	14	52
Carrache	12	15	11	11	49
Albane	12	14	10	10	46
Pietre de Cortone	12	12	12	6	42
Mignard	11	11	11	9	42
Bourdon	12	11	10	9	42
Lahire	11	12	12	7	42
Champagne	12	11	15	4	42
Jouvenet	12	12	8	10	42
Paul Véronèse	11	11	17	3	42
Giorgion	10	10	17	4	41
Reimbrandt	10	8	17	6	41
Téniers	10	10	17	4	41
Tintoret	10	11	16	4	41

Cependant, pour se reconnoître et se retrouver dans le nombre, déjà très-considérable, des peintres dont les ouvrages sont dignes d'attention, nous proposons un autre parti, qui nous paroît plus simple, et, au moins, aussi instructif. Nous proposons de distinguer les peintres par famille, c'est-à-dire, de mettre ensemble ceux qui s'appartiennent et se rapportent, soit par leur genre de talent, soit par le choix de leurs sujets, ou par leur manière de les traiter.

Ce rapprochement va consister dans une simple nomenclature des peintres qui ont un nom plus ou moins mérité, en appelant familles ceux qui se rappellent, et en distinguant seulement, dans chaque famille, ceux qui ont été de vraiment grands hommes, par l'inscription de leur nom en lettres capitales. Cette prééminence n'appartiendra pas toujours au chef de la famille. On verra que tel maître n'a eu que des suivants inférieurs à lui, et que tel autre a été éminemment surpassé. Et, en effet, tantôt on voit l'intelligence s'accroître en se transmettant, tantôt on la voit diminuer : et telle est la marche de la nature.

La première famille des peintres est celle de Léonard-de-Vinci, et l'ancienneté de ce maître, son savoir, sa sagesse, son esprit de création,

sa belle méthode, forcent à l'appeler le premier. Elle n'est composée que de trois maîtres, ses élèves en même-temps et ses coopérateurs.

LÉONARD-DE-VINCI.
Bernardino Louino.
André Solario.
Dolci.

La famille de Michel-Ange se présente ensuite. Ce ne sont point ici des élèves, ni une école, mais des talents qui se rapprochent. La fierté du dessin, la force du faire, la hardiesse des compositions caractérisent sur-tout ces habiles maîtres.

MICHEL-ANGE BUONAROTTI.
Daniel de Volterre.
Sébastien del Piombo.
Mutien.
Vasari.
André del Sarte.
Fra Bartholomeo de Saint-Marc.
Primatice.

La beauté du style, la facilité et la fécondité des compositions distingue la famille de Raphaël, formée par ses élèves et par ses coopérateurs.

RAPHAEL SANSIO.
Jules Romain.

Polidore de Caravage.
Jean d'Udine.
Penni.
Perrin del Vague.

Corrège n'a point fait d'élèves, et il n'a été élève de personne. Mais il existe quelques maîtres qui semblent se rapprocher de sa grâce et de son brillant : ce qui lui donne une famille bien distincte.

CORRÈGE.
Baroche.
Vanni.
Parmesan.
Pietre de Cortonne.

La famille des coloristes par excellence, composée toute de maîtres Vénitiens, n'a pas à sa tête son plus grand homme. Le génie d'exécution, qui la distingue, a eu son accroissement et de son décroissement : et c'est dans le Titien qu'est son point de perfection.

Belin.
Palme.
Giorgion.
TITIEN VECELLI.
Véronnèse.
Tintoret.
Bassan.

Cependant

Cependant, il se formoit des hommes dans les Pays-Bas, dont les talents semblent vouloir rivaliser ceux de ces grands coloristes. La régularité de Vanius, la fougue de Rubens, la sagesse de Wandick, la magie de Reimbrandt, nous offre une famille distingée, qui a ses enthousiastes, et qui, à beaucoup d'égards, mérite l'admiration qu'on lui accorde. On y trouve :

Vanius.
RUBENS.
Wandick.
Jordans.
Reimbrandt.
Porbus.

L'Espagne présente aussi une famille de peintres dont les tableaux ne pensent point et ne font point penser; mais ils se font merveilleusement priser, parce qu'ils sont brillants et vigoureux. Ces Espagnols recommandables sont :

Murillos.
Velasquez.
Ribeira, dit l'*Espagnolet.*

N'oublions pas une famille allemande, qui a eu de grands mérites et pas un grand homme. Malgré toute son excellente exécution,

un certain goût de nature pauvre, qu'on a nommé *goût gothique*, l'a toujours empêchée de s'élever jusqu'à l'embellissement. Elle sert à prouver ce que nous avons déjà avancé plusieurs fois, qu'en peinture la bonne imitation ne suffit point. On est convenu de les appeler les *peintres allemands*, quoique plusieurs soient Hollandois, parce que leur manière a sur-tout prévalu en Allemagne. On y distingue : Jean Vanheick, *ou* Jean de Bruges, inventeur de la peinture à l'huile, Granach, Lucas de Leyde, Albert Durer, Holbein, Francflore. Lairesse, natif de Trèves, fait une exception parmi les peintres allemands, et il est seul de sa famille. S'il n'étoit pas un peu froid, on seroit obligé de le mettre parmi les grands maîtres. Il se fait distinguer par la noblesse du style, l'élégance des compositions, et l'harmonie de la couleur. Lairesse est à mettre à côté de Guide.

Les Carraches donnèrent, de leur temps, en Italie, une telle impulsion aux Arts, qu'ils se composent une brillante famille. On ne peut y compter qu'un génie; mais infiniment de talents agréables et éminents.

Annibal Carrache.
Louis Carrache.

Augustin Carrache.

Dominique Zampieri, dit *Dominiquin*.

Guide.

Albane.

Guerchin.

Lanfranc.

Solimene.

Caravage.

Calabrèse.

Josepin.

François Mola.

Philippe Laure.

Valentin.

Bourguignon.

Poussin est, comme Corrège, du petit nombre des peintres qui n'ont été élèves d'aucun autre, et qui n'ont fait aucun élève. Il avoit un seul coopérateur : son beau-frère Guaspre; mais il y a eu des maîtres qui ont suivi sa ligne avec de grands succès, et qui lui composent une famille remarquable.

Poussin.

Guaspre.

Stella.

Chaperon.

Francisque Millet.

Lemaire.

Vandercabel.

Dufresnoy.

Colombel.

Vouet a fait en France ce que Carrache avoit fait en Italie. Il y a donné aux Arts, qui y languissoient, une nouvelle impulsion. Il a formé des maîtres, et se compose une nombreuse famille, dans laquelle se trouve un très-grand homme, et plusieurs habiles gens.

Vouet.

LESUEUR.

Lahire.

Blanchard.

Champagne.

Mignard.

Vignon.

Loir.

Bon Boulongne.

Louis Boulongne.

Les paysagistes historiens devroient avoir à la tête de leur famille enchanteresse Poussin. Mais, quoiqu'il ait été le maître des maîtres, dans cette partie comme dans tant d'autres, nous le laissons où nous l'avons placé, et nous composons la famille des paysagistes, proprement dits, de

Salvator Rose.

Fouquiers.

CLAUDE GELÉE, dit *Lorrain*.

Asselin.

Patel.

Mauperché.

Courtois.

Lebrun se présente encore à la célébrité au milieu d'une belle famille, où règne un grand genre de composition, partie d'inspiration, partie de pratique.

LEBRUN.

Perrier.

Verdier.

Corneille.

Vandermeulen.

Il faut comprendre, dans cette famille, tous les sculpteurs du temps de Lebrun, ainsi que les graveurs, à la tête desquels est GÉRARD AUDRAN. On ne doit pas faire difficulté de mettre Gérard Audran au rang des grands hommes, parce que ses gravures sont pleines de vie, de chaleur et de création.

Des attitudes hardies, des compositions étendues, un dessin fier, mais aigre, un clair-obscur bien entendu dans un coloris faux, des draperies grandes, mais anguleuses, distinguent une famille de peintres françois, au milieu de

laquelle se remarque Jouvenet. L'énergie qui la caractérise lui donne un rang malgré ses défauts, et il en est d'abord sorti de beaux ouvrages; mais elle a amené la décadence de l'Art en France, jusqu'à l'époque où le sage Vien l'a régénéré.

Jouvenet.
Coypel.
Retout.
Lafosse.
Lemoine.
Boucher.
Vanloo, etc.

Il existe encore de grands talents dans les peintres qu'on est convenu de désigner sous le nom de *peintres de genre*. Leurs ouvrages, trop exigus, se perdroient dans les galeries et dans les palais; mais ils font l'ornement des cabinets et les délices des riches amateurs. Ces chefs-d'œuvres, en abrégé, sont regardés comme les diamants des Arts, qu'on se passe de main en main. Ils honorent ceux qui les possèdent pendant qu'ils existent; et, à leur mort, ils donnent encore de l'éclat à leur succession, en y appelant au loin ceux qui prétendent à les acquérir. Les Hollandois tiennent le premier rang parmi ces peintres du second ordre; et ce

second rang, qu'on est obligé de leur donner, ne sauroit pas plus les déprécier, que le nom de petits prophètes ne diminue la grandeur de Jonas et d'Habacuc.

On peut diviser les peintres de genre en trois familles, dont celle de Téniers se présente d'abord. Bamboche, qui a donné son nom à cette famille, en indique aussi la manière. Bamboche, dans le langage trivial, exprime un homme contrefait : et tout ce qu'on voit dans ces peintres est d'un si mauvais choix, qu'on n'y reconnoît la nature que dans sa dégradation. Les figures d'hommes sont laides et mal faites, leurs habits grossiers, leurs maisons mesquines. On n'y trouve qu'une vérité basse; mais la plus brillante exécution. Tels sont:

Bamboche.
Téniers.
Ostade.
Bradur.
Carel Dujardin.
Jean Miel.

Une autre famille, parmi les peintres de genre, présente une vérité moins commune. Elle se compose de

Metzu.
Gérard Dou.

Terbourg.
Mieris.
Netzcher.
Vanhuisum.

Enfin, les peintres de genre ont une famille de paysagistes qui n'ont rien d'héroïque ni de grand, mais qui se recommandent par un admirable naturel et un coloris parfait. Les principaux sont ;

Vander Eyden.
Vandevelde.
Vauvermans.
Berguen.
Ruisdal.
Vinans.
Paul Potter.
Polembourg.
Bremberg.

On le répète, ces trois familles de peintres ne tiennent point à la grande machine des Arts. On y trouve le naturel, le coloris, la couleur, le beau faire ; mais jamais la pensée, rarement le beau choix, et trop souvent la bassesse et le trivial. Les tableaux des grands maîtres sont les tableaux de fondation des temples et des palais ; ceux de ces derniers maîtres sont des tableaux d'appartement et de commerce.

Au reste, toutes ces divisions par échelles, par balances ou par familles, sont admissibles pour rendre facile la connoissance des Arts et des Artistes; mais on ne peut jamais en faire des règles strictes et absolues. Les Arts sont comme la nature, qui a des démarcations tracées et évidentes dans les masses; mais qui semble se plaire à les effacer dans les détails.

CHAPITRE XIV.

Des fameux Ouvrages de Peinture antique.

QUAND nous parcourons tout ce qui existe pour y chercher quelque monument de peinture antique, c'est alors que nous avons lieu de déplorer la fragilité de ce bel Art, et d'avoir à en regretter sans cesse les pertes successives. Et en effet, cet Art qui dirige tout ce qui se conserve en architecture et en sculpture, se trouve dans l'impuissance de se conserver lui-même, et ne peut opposer aucun moyen de force et de résistance contre les ravages inévitables du temps.

Nous possédons dans nos bibliothèques les livres d'Homère, d'Hésiode, d'Hérodote : nous voyons, nous prononçons, nous entendons les mêmes paroles, nous admirons les mêmes pensées que ces illustres écrivains ont exprimées, devant leurs contemporains, il y a trente siècles. Nous recueillons dans nos musées des statues qui ont fixé les regards des Aristides et des Phocions. Nous pouvons voir et toucher ces

marbres qu'ont vus et touchés les Socrates et les Périclès. Nos voyageurs peuvent marcher sous ces voûtes, fouler ces parvis, pénétrer ces pyramides et ces temples de l'ancienne Egypte, où ont marché les Chéops, les Pharaons et les Sésostris. Mais nous ne pouvons plus voir un tableau de Xeuxis, de Parrhasius, de Protogênes ou d'Appelles; la nature semble avoir voulu se venger de cet Art qui la rivalise, en ne lui permettant de paroître qu'un moment dans son éclat. Elle semble vouloir reprendre sur lui sa puissance, en le soumettant plus promptement que tout autre à la détérioration et à la destruction.

Non : il ne nous reste rien des plus grands peintres de l'antiquité. Sans Pline, sans Pausanias, sans Strabon, nous ne pourrions nous former aucune idée de leurs différens genres de mérite. C'est par les lettres que la ligne de l'Art est ici conservée entre les anciens et nous. Ce qu'ils nous disent nous éclaire sur ce qu'ils ont fait, et sur ce que nous faisons. Nous jugeons par leurs écrits de leurs peintures et des nôtres; et nous voyons par leurs descriptions, que les difficultés, le bon goût et la perfection ont été les mêmes dans tous les temps.

Le seul morceau de peinture antique qui

soit resté aux modernes, est la représentation d'une noce peinte sur un mur et conservée dans le palais Aldobrandin, à Rome, où elle a été découverte; ce qui lui a fait donner le nom de *noce Aldobrandine*. Toutes les figures en sont d'un beau style, d'une pose agréable, d'une draperie élégante, d'un dessin de bon goût, d'une expression vraie et naturelle; mais on convient que la composition en est décousue, que la couleur en est foible, et que le dessin n'en est pas d'une grande finesse.

Doit-on imputer ce qui manque à ce tableau, ou au laps de vingt siècles, ou à l'insuffisance des talents du peintre, qui a pu n'être pas un des premiers de son temps, ou à l'insuffisance de l'Art, à l'époque où il a été fait? C'est ce qui, à notre avis, restera toujours à décider.

Il a encore été découvert quelques fragments de peinture dans les thermes de Tite, à Rome, et dans les ruines de Pompéia et d'Herculanum; mais tous ces morceaux ne sont que des ouvrages de décor. Ils nous donnent une idée du style antique, et non de la perfection antique. Nous n'avons rien trouvé en peinture à mettre à côté de l'Apollon et de la Vénus, de l'Hercule, du Gladiateur et du Laocoon; et l'idée que les écrivains anciens nous donnent

de leurs chefs-d'œuvres en peinture, est nécessairement au-dessus de ce que nous en voyons dans les fragments qui nous en restent. Ces peintures sont belles et précieuses à recueillir; mais ce ne sont pas là les tableaux que les Romains payoient des sommes si considérables, et qu'ils regardoient comme le prix de leurs victoires.

Une foible toile qui se détruit elle-même, quelques couleurs combinées avec des gommes, avec des huiles, avec de la cire, avec des vernis quelconques, qui se décomposent enfin; des murs revêtus d'enduits, dont l'air seul altère bientôt la superficie; tout au plus une mosaïque dont les ciments tendent toujours à se disjoindre: voilà tout ce que l'industrie humaine peut réunir de moyens pour conserver les ouvrages de peinture. Que de soins cette fragilité nous impose pour en prolonger l'existence!

Et quel que soit le pouvoir funeste qu'ait le temps sur les tableaux, ils ont encore d'autres ennemis toujours présents, et qui se plaisent trop constamment à accélérer leur destruction. Ces ennemis actifs, dans tous les temps, sont la sottise et l'ignorance, l'envie de défaire l'ouvrage d'autrui, inséparable de la grossièreté. Un bronze, un marbre, un porphyre, se défendent contre

un rustre qui veut les mutiler, ou y graver son nom. La résistance qu'il éprouve lui fait bientôt changer d'objet; mais un tableau est sitôt anéanti, des yeux crevés à une figure, une bouche déformée en détruisent si promptement l'effet! Il faut donc que tous les soins conservateurs se dirigent contre les atteintes de la barbarie, autant que contre celles du temps.

Toutefois, en écartant, par une attention sérieuse et soutenue, les dangers qui entourent ces monuments, en les substituant successivement à des hommes faits pour en connoître la valeur, en rétablissant pour eux le régime sacré des fondations, on peut encore les garantir long-temps de la destruction. Rien ne prouve davantage l'antiquité, la noblesse, et la stabilité d'un peuple que cette suite de possession des chefs-d'œuvres des Arts: honneur de ceux qui les ont produits, autant que de ceux qui les possèdent. La conservation de la citadelle de Troie tenoit, dit le poète, à la conservation de la statue de Pallas, qui y étoit déposée. Les monuments des Arts sont par-tout des garanties politiques et des palladium : les gouvernements qui s'en laissent dépouiller se laissent détruire.

CHAPITRE XV.

Des fameux Ouvrages de Peinture moderne.

NICOLAS Poussin distinguoit de son temps, à Rome, trois tableaux capitaux : la Transfiguration, de Raphaël ; la Descente de Croix, de Daniel de Volterre ; la Communion de Saint-Jérôme, de Dominiquin; et celui-ci il l'appeloit par excellence, *le tableau.*

Le public a confirmé ce jugement ; mais quand la Transfiguration a été exposée à Paris, et qu'elle a été mise en parallèle avec le tableau de la Sainte-Famille, que Raphaël avoit fait pour François Ier., c'est ce dernier tableau qui l'a emporté. Celui de la Transfiguration n'a plus été regardé que comme le second, tout excellent qu'on l'ait reconnu ; ce qui n'infirme point le jugement de Poussin : car il n'avoit prétendu parler que des tableaux qui existoient alors à Rome.

La réunion de très-grands suffrages, l'opinion publique, la célébrité, ont encore désigné plusieurs autres tableaux comme ouvrages ca-

pitaux, parmi ceux qui méritent l'attention universelle.

Tel est l'École d'Athènes, de Raphaël ;
La Cène, de Léonard-de-Vinci ;
Le Jugement dernier, de Michel-Ange ;
La Nuit, de Corrège ;
Le Saint-Pierre, de Titien ;
Les noces de Cana, de Paul Véronèse ;
La Descente de Croix, de Rubens ;
Le Bélisaire, de Wandick ;
Le Déluge, de Poussin ;
Le Testament d'Eudamidas, de Poussin ;
Le Jugement de Salomon, de Poussin ;
La Maladie d'Alexandre, de Lesueur ;
Porus devant Alexandre, de Lebrun.

Nous allons reprendre ces chefs-d'œuvres chacun en particulier.

D'abord nous éviterons de parler des sujets. La plupart sont des sujets donnés, que les peintres n'ont point choisis ; et dans ceux qui n'étoient pas favorables à l'Art, on admire d'autant plus le génie des peintres, qui tirant des difficultés un mérite nouveau, y ont créé des beautés inattendues.

La Transfiguration de Raphaël est un sujet religieux et poétique, que le génie du peintre a su rendre avec une vérité divine. C'est le triomphe

triomphe de la peinture que de montrer aux yeux ce que l'imagination la plus ardente peut à peine se figurer, et c'est-là le grand mérite de ce tableau. La gradation de la composition, depuis la gloire du haut de la montagne, jusqu'à la scène des apôtres assemblés au bas, est une difficulté vaincue, sans qu'il y paroisse rien de forcé. Le miracle qu'on demande aux apôtres, et qu'ils renvoyent à leur maître, lie toute la composition: et la sévérité des groupes du bas fait merveilleusement briller ce que les groupes du haut ont de céleste : la grandeur du dessin, la vigueur de la couleur, les attitudes, l'expression, tout concourt pour faire de ce tableau un des chefs-d'œuvres de l'Art.

Celui de la Sainte-Famille, de Raphaël, quoique présentant une scène moins vaste, a balancé, avec avantage le précédent. A la même beauté de dessin, à la même vigueur de couleur, à la même force de composition, à la même vérité dans l'expression, il a semblé ajouter un ensemble plus parfait. Un grand soin, une grande aménité dans le travail de ce tableau achèvent de le mettre au premier rang.

Mais, ce qui l'emporte sur tous les ouvrages de Raphaël, selon le sentiment le plus général, est son grand tableau de l'École

d'Athènes, où il a réuni, comme dans un centre, tous les grands philosophes et tous les savants célèbres de l'antiquité. Cette vaste conception, où l'imagination brille autant que la sagesse y règne, est le plus beau titre de Raphaël à l'immortalité. Sujet étendu, personnages nombreux, belle ordonnance, beauté de dessin, expression, intérêt, élévation; ce tableau réuniroit tous les mérites de la peinture, si la lumière n'y étoit pas un peu trop dispersée, et s'il ne laissoit pas quelque chose à désirer du côté du clair-obscur.

La Cène, de Léonard-de-Vinci, est un ouvrage parfait pour le beau développement du sujet, la variété des groupes et des caractères, l'élévation de la pensée, le dramatique et le pathétique de l'action. On y trouve : l'intérêt, la vérité, l'ensemble, l'ordre au milieu du plus grand mouvement. Ce tableau seroit aussi le premier du monde, si la couleur n'en étoit pas trop foible et trop monotone.

Le Jugement dernier, de Michel-Ange, donne la preuve de l'extrême vigueur de son génie, de son intarissable fécondité, de ses ressources infinies pour varier les groupes, les attitudes, les expressions. Cette immense quantité d'hommes et de femmes nus, dont aucun n'a la même

pensée, les mêmes gestes, les mêmes traits, sans confusion, et sans affectation; tout cela réuni forme une des plus vastes machines en peinture qu'un homme ait pu imaginer. Ce tableau manque de couleur, de coloris, de clair-obscur; mais il est tellement imprimé de grandeur, que la critique la mieux fondée est obligée de se taire devant lui.

C'est, au contraire, par la grâce du pinceau, par la vigueur de la couleur, par la fraîcheur du coloris, par la magie du clair-obscur, que brille le tableau qu'on appelle par excellence *la Nuit*, de Corrège. Le sujet est l'adoration des bergers, autour de Jésus, nouveau né, au milieu de la nuit, dans l'étable de Béthléem. Une lumière poétique, qui sort de l'enfant, est la seule clarté qui fasse distinguer les objets; mais la gradation en est si suave, tous les repos si heureux, que l'on peut dire que ce tableau est pour les yeux l'accord parfait. Il est fâcheux qu'il n'y ait ni dessin, ni gravure qui puisse le rendre. Toute son excellence est dans un faire inimitable.

On voit dans la Communion de Saint-Jérome, de Dominiquin, un vieillard décrépit, qui semble suspendre son dernier moment pour faire un acte religieux, consolant pour son

ame prête à le quitter. Les restes de grandeur conservés dans tous les traits et dans tous les membres de ce corps en dépérissement, la contenance pieuse des prêtres qui administrent, et l'intérêt qu'expriment ceux qui assistent et soutiennent le vieillard; la force du dessin, la vigueur de la couleur, la vérité, l'expression, tout se réunit pour faire de ce tableau un modèle de perfection. Si les ombres n'en étoient pas trop noires, et si le sujet n'en étoit pas aussi trop pénible, on ne pourroit rien concevoir de supérieur.

Le Saint-Pierre, de Titien, est mis au rang des meilleurs tableaux, par la vigueur de la couleur, par la transparence du coloris, par la belle entente du clair-obscur, par le mouvement animé des figures, par la parfaite imitation de la nature dans les arbres et dans le site, par la vérité dans le dessin et dans l'expression. Il y a peu de pensée dans ce tableau. C'est un moine qui est terrassé par un brigand qui l'assassine au débouché d'un bois: mais il y a une telle grandeur dans les arbres, que vous imaginez le reste de la forêt: un tel espace dans le terrein, que vous vous figurez tout ce qui est au-dela : une telle rapidité dans l'action, que vous voyez les figures tra-

verser le tableau. Au reste, c'est le coloris proprement dit qui fait le mérite de cet ouvrage marquant dans les Arts. C'est-là qu'aucun objet, vu de près, n'est peint des couleurs qu'on croit voir dans la bonne distance; c'est-là qu'est déployé tout l'artifice des couleurs opposées et des reflets. Et c'est encore une de ces beautés qu'on ne peut voir que dans la pièce originale. Ces mérites d'exécution ne peuvent se traduire.

La Descente de Croix, de Daniel de Volterre, est une composition tellement parfaite, que quoique ce soit presque l'œuvre unique de son auteur, elle a percé l'obscurité qui l'enveloppoit, et a été mise hautement à la première ligne dans la peinture. La grandeur du style, la noblesse du dessin, la variété et la justesse des attitudes, leurs beaux contrastes, le pathétique et la vérité de l'expression, font de cette pièce un des ouvrages les plus pleins et les plus accomplis qu'ait produit la peinture. Daniel de Volterre n'est pas mis au rang des grands hommes de la peinture, parce qu'il n'a pas assez réitéré ces preuves de génie ; mais son tableau est mis au premier rang, à côté de tout ce que nous connoissons de grand et de beau.

Une autre Descente de Croix a pris une

place parmi les tableaux fameux, sans avoir toutes les qualités que nous venons de décrire; mais par d'autres qualités également précieuses dans l'Art, par la beauté du coloris et par la perfection du clair-obscur. C'est la Descente de Croix, de Rubens. On n'y trouve pas un grand goût de dessin, mais on y trouve un dessin fin et assez correct; on n'y remarque pas une expression noble et pathétique, mais une expression vraie et intéressante; on n'est pas frappé par une composition grande, mais on est attaché par une scène bien disposée; mais on voit des chairs, mais on voit des étoffes, mais on voit la nature. Cet ouvrage, sans avoir le genre de mérite du précédent, ne laisse pas d'en avoir un très-grand; et il est mis, à juste titre, au nombre des chefs-d'œuvres. La Descente de Croix, de Daniel de Volterre, est un tableau sublime; celle de Rubens, est un beau et excellent tableau.

Qu'est-ce qui met le tableau des Noces de Cana, de Paul Véronèse, au rang des plus grands efforts de l'esprit humain en peinture? Est-ce la pensée? Elle est extravagante. Est-ce le dessin? Il est d'un assez grand style, mais incorrect. Est-ce l'expression? Elle est vraie, mais commune. Qu'est-ce donc qui distingue

si fort cette production? C'est un intrépide coloris, soutenu dans une immense machine, sans qu'on n'y rencontre rien de foible et d'incertain.

Ce tableau représente une Noce. Une vaste table en fer à cheval occupe le milieu. A la première place, au fond, est Jésus et sa Mère; à leur droite, sont tous les Souverains d'alors: François, Italiens, Allemands, Ottomans, Maures, Espagnols; à leur gauche, sont: le Pape, les cardinaux, les archevêques, les généraux des moines; sur le devant, sont les fameux écrivains et peintres du temps, faisant office de musiciens; dans les hauts, règnent des portiques, des galeries, des balustrades remplis de spectateurs, tous personnages connus alors. Ce vaste et incohérent assemblage est si brillant, que la beauté du spectacle en fait oublier tous les anacronismes et toute la bizarrerie. Les figures, les draperies, les marbres, les métaux, tout est rendu; rien ne se détruit. Ce tableau extraordinaire, qui triomphe à la vue et qui perd à la réflexion, donne lieu à de très-utiles observations.

D'abord, c'est la beauté du coloris qui en fait le mérite, et cependant il manque généralement de clair-obscur. Pourquoi? C'est que la lumière y est par-tout répandue comme

dans la nature. Par-tout on y trouve le jour et l'ombre, comme dans un espace éclairé également par le soleil; mais il y a unité de lumière dans la nature, en ce qu'il y en a, et qu'il faut qu'il y en ait par-tout. Dans un ouvrage de l'Art, au contraire, c'est un mérite de concentrer cette lumière par rapport à l'effet où on veut atteindre; et quand on peut faire concourir l'unité de la lumière avec l'unité d'action et l'unité de lieu, on capte d'autant plus fortement l'attention du spectateur; c'est ce que Paul Véronèse n'a jamais fait.

Les grands peintres portent la lumière sur leur principale action, par des artifices souvent fort simples: dans les intérieurs, par des jours d'architecture; dans les jardins, par la distribution de l'ombre des arbres; dans les sujets découverts, par la position des nuages; et quand les sujets s'y prêtent, par des lumières poétiques. Les coloristes rachètent ensuite leurs obscurités mystérieuses en donnant de la transparence à leurs ombres les plus fortes, de façon que l'œil y pénètre toujours et les parcourt facilement; tandis que les peintres qui ne sont pas coloristes, à côté d'une couleur brillante et vigoureuse, font des ombres noires et mattes, où l'on ne distingue plus rien.

Nous concluons que le tableau de Paul Véronèse, qui nous donne l'occasion de faire ces importantes remarques, n'en est pas moins un ouvrage digne de sa célébrité, quoiqu'il y ait répandu une lumière trop générale, et qu'il n'y ait pas déployé toutes les ressources du clair-obscur.

Le Bélisaire, de Wandick, est mis au rang des ouvrages capitaux de la peinture, non-seulement par la supériorité du coloris et du clair-obscur; mais parce que c'est le seul ouvrage de Wandick où l'on trouve de la pensée. Ce soldat qui réfléchit devant son général réduit à la mendicité, est une figure à mettre à côté des plus belles de Raphaël et de Poussin. Comme ce mérite est rare chez les coloristes, et qu'on ne le trouve que cette fois chez Wandick, il sert à rehausser ses autres qualités, et fait placer avec justice l'ouvrage où il se trouve au rang des chefs-d'œuvres.

Si Raphaël s'est fait admirer en rendant sensible, à force de génie, le sujet de la Transfiguration. Poussin étonne au moins autant dans le tableau du Déluge universel. Cette crise de la nature y est si fortement exprimée, que le spectateur ne s'occupe plus ni du dessin, ni de la composition, ni du coloris, ni de l'ex-

pression, quoique toutes ces qualités s'y trouvent au suprême degré. L'effet général y absorbe toute l'attention; et la peinture même disparoît sous la puissance du peintre. Là, tout est action, pensée, sentiment; le vide même y surabonde en images; le silence y parle. On sait l'impression que ce tableau fit sur J.-J. Rousseau. Ce philosophe ne se connoissoit point en peinture, mais il avoit la sensibilité générale d'une ame forte, et les révélations de la nature. Il vient devant ce tableau; il le remarque; il s'y plait; il l'admire : il passe à d'autres et se retire. Mais il sent revenir sans cesse l'idée de cet ouvrage. Il est forcé de remonter dans la galerie où il l'a aperçu; il se complaît à le revoir, se délecte à le penser, et ne le peut plus quitter qu'on ne l'en arrache. Sans être aussi vif et aussi prononcé, c'est l'effet que ce tableau fait à tout le monde. L'admiration qu'on lui donne ne lasse point. Elle se nourrit de réflexion. Si l'on n'avoit pas l'idée du sublime, ce tableau la donneroit toute entière.

Qui peut voir le tableau du Testament d'Eudamidas, par Poussin, sans être pénétré de la plus touchante émotion? Ce vieillard couché peut-il mieux représenter un homme souffrant? Ses armes suspendues marquent son haut grade;

ses membres robustes n'offrent point à la vue un épuisement désagréable, mais un corps bien constitué, qui succombe à un mal critique. Ce médecin, qui fait l'épreuve du battement de la poitrine, indique l'approche de la crise décisive. Ce notaire attentif, qui se hâte d'écrire, désigne l'acte qui se fait. Cette mère et cette fille, en larmes, appuyées contre le lit, montrent assez qu'elles sont les objets du testament. La pauvreté noble du mobilier explique la nature du legs; l'estime qui environne le mourant en garantit l'exécution. Tout s'explique dans ce tableau, et tout y est indispensable. Les peintres y admirent la composition, le dessin, l'expression; les gens de lettres y admirent le choix du sujet, son silencieux et sombre développement; les hommes d'État y admirent le spectacle de la constance, de la confiance, de la magnanimité: tous y admirent la vertu. O peintre vénéré! tu n'aurois pas su si bien la représenter, si tu n'en avois pas eu tous les élans dans ton ame!

Le Jugement de Salomon, de Poussin, offre des détails aussi parfaits; mais c'est un trait si connu, que tout spectateur instruit peut se faire un plaisir de se les développer à lui-même. Nous faisons toutefois observer la pose superbe

tranquille, et presque symétrique de Salomon, assis sur son trône, au milieu du tableau. Tout y concourt à porter dans l'esprit l'idée de l'élévation, de l'impassibilité, de la pénétration du juge. Il n'y a pas, jusqu'aux lignes et aux parallèles, dans l'architecture, qui n'y annoncent la présence de la justice. Et ce n'est pas la seule fois que Poussin a su faire concourir le matériel de sa composition avec l'effet moral de son tableau.

La Maladie d'Alexandre, par Lesueur, est un de ces beaux sujets qui, traités par un habile maître, saisissent et satisfont l'attention, et laissent un long souvenir. Le dessin, la composition, la vigueur de la couleur, sont également portés au plus haut point dans cet ouvrage; mais ce qui le distingue éminemment est le sublime de l'expression. Alexandre se soulève sur son lit, pour boire la coupe qui contient le remède où Philippe son médecin est accusé d'avoir mis du poison. On voit la confiance d'Alexandre dans la fidélité de son médecin. On voit la certitude du médecin dans l'inocence et l'efficacité de son remède. On voit l'indignation du médecin contre ceux qui l'ont accusé. Le corps affaissé d'Alexandre a toute la beauté humaine réunie à l'intérêt qu'inspire

la souffrance. L'expression des divers sentiments de ceux qui entourent le lit du héros complette à souhait cette scène admirable; et ce tableau est un de ceux qni, lorsqu'on le voit, fait oublier tous les autres.

Enfin, le tableau de Lebrun, représentant Porus amené captif devant Alexandre, qui lui rend ses états, a mérité d'être placé parmi les merveilles de la peinture, par la grandeur de la conception et le parfait développement de ce beau sujet. On convient que le dessin n'en est pas fin, mais il est d'un grand style; on convient que le coloris en est médiocre, mais la coulenr en est hardie et vigoureuse; on est d'accord que l'expression n'en est pas fine, mais elle est noble et juste. Ce qui met ce tableau au rang des beaux tableaux connus, est la magnificence de la scène, la variété des groupes, le beaux choix des attitudes, et la grande idée qu'il donne du lieu, de la chose, et des hommes qu'il représente. C'est sous ces rapports que ce vaste tableau a droit à l'admiration; et il a encore le mérite d'avoir donné lieu à la plus belles des estampes.

Il existe encore bien d'autres tableaux du premier rang, sans doute : tels que plusieurs sujets de la Vie de Moïse et de Jésus; les sept

Sacrements, l'Esther, le Coriolan, le Pyrrhus, par Poussin; la Vie de Saint-Bruno, le Saint-Paul, de Lesueur; la Tente de Darius, de Lebrun; le Saint-André, la Sainte-Agnès, de Dominiquin. Mais on fait connoissance avec ces beaux ouvrages à mesure qu'on étend ses études dans la peinture. Ceux que nous avons décrits dans ce chapitre sont des chefs-d'œuvres classiques qu'ils faut connoître essentiellement. Ce sont des types de perfection, ayant presque tous des perfections différentes. Et ils apprennent à les estimer toutes; ils apprennent que la perfection absolue pourroit bien n'être qu'une chimère; qu'il n'y a point de mérite qui en exclue un autre; que tout ce qui est grand prend une place éminente dans l'opinion, malgré les critiques les mieux fondées: toutes vérités dont les amis des lettres et des Arts doivent se pénétrer avant toutes choses, pour être justes dans leurs jugements, et heureux dans leurs affections.

CHAPITRE XVI.

Comparaison des Peintres et des Littérateurs, à la renaissance des Arts.

Les Arts, dont le perfectionnement dépend du concours de plusieurs circonstances, ou plutôt d'un concours d'innombrables circonstances, paroissent, s'éteignent, renaissent alternativement, selon que les vents de l'opinion les abattent ou les favorisent. Quand ils disparoissent, c'est toujours par la même cause, par la barbarie. Quand ils se reproduisent, c'est toujours par la même influence, par la civilisation. Heureux les Gouvernements qui savent les perpétuer et les fixer!

Le spectacle de leur renaissance et de leurs progrès est aussi toujours le même, non-seulement quant à un Art en particulier, mais quant à tous les autres. Nous allons nous en convaincre, en jettant un coup-d'œil rapide sur nos premiers peintres et sur nos premiers poètes modernes, et en les comparant comme nous nous le sommes proposés.

Nous voyons Cimabué rétablir l'Art de peindre, et intéresser par des essais grossiers,

qui n'étoient encore qu'un combat entre le néant et l'existence de la peinture. N'est-ce pas ainsi que nous avons vu Lorris, auteur du roman de *la Rose*, préluder, par des rimes sauvages, à former les premiers accens de notre poésie? Cimabué peignoit comme Lorris versifioit, durement et péniblement; mais ils faisoient, l'un et l'autre, apercevoir un crépuscule qui contentoit, parce qu'il annonçoit qu'un jour quelconque alloit venir.

Giotto a continué Cimabué, comme Jean de Meun a continué Lorris. Ces hommes laborieux, en croyant travailler pour eux, travailloient pour l'avenir. Le public, en les estimant, estimoit les chefs-d'œuvres qui devoient arriver après eux. Ils prisoient, dans des ouvrages informes, des perfections futures, comme les navigateurs sentent la terre sans la voir.

Après Cimabué, nous voyons le peintre Manteigne, élève de la nature, mettre plus d'ordre, plus de sentiment, plus d'élégance dans ses travaux. Dans la littérature, nous voyons Marot étendre également ses moyens poétiques, et donner à ses productions plus de charme, de goût et de délicatesse. Manteigne et Marot tiennent encore à l'enfance de

de leur Art; mais c'est une enfance qui promet tant, qu'elle satisfait déjà. Et ces deux hommes ont encore une ressemblance frappante.

Nous rencontrons le peintre Jean Cousin, très-voisin, chez nous, de l'écrivain Michel Montaigne. Tous deux ont cela de semblable, qu'ils percent l'obscurité de leur siècle par la vigueur de leurs talents, et qu'ils n'ont trouvé leurs moyens de s'élever que dans eux-mêmes. Ces mérites-là ne sauroient vieillir, parce qu'ils ont été hors de leur temps. Ils ne se sentent point du commencement de l'Art, et ils sont tous deux estimables même aujourd'hui.

Cependant la peinture s'avance vers la perfection; la poésie marche du même pas, et nous rencontrons le peintre Primatrice et le poète Malherbe, encore à peu près sur la même ligne. Ce sont des talents développés, des moyens sûrs, des productions émondées. Si nous y apercevons encore quelques défauts, ils appartiennent au siècle. Ces deux hommes, au travers de leurs obscurs alentours, étincellent de supériorité.

Pérugin a amené, dans la peinture, une grande correction de style, un éclat remarquable, une vigueur imposante; c'est ainsi que

Balzac s'est fait distinguer dans la littérature : il a créé le style, le nombre, la cadence, l'ordre. Il réunit tous les moyens littéraires, comme Pérugin tous ceux de la peinture, hors la pensée, hors l'intérêt, hors l'ame. Ce sont des champs bien labourés que leurs ouvrages : ce n'est point encore la récolte. Ces hommes, vraiment habiles pour le temps où ils vivoient, ont été nécessaires aux progrès de leurs Arts respectifs. Ils ont servi à ouvrir une belle route à ceux qui les en ont fait disparoître.

C'en est assez sur les investigateurs des Arts : nous allons passer à des talents faits, et nos comparaisons y seroit encore plus instructives.

CHAPITRE XVII.

Comparaison de Michel-Ange et de Corneille.

Les rapports entre Michel-Ange et Corneille sont si frappants, qu'il semble qu'il ne faut que les indiquer, et que le lecteur va lui-même au-devant de tout ce que nous pourrions dire. Mais nous allons entrer dans quelques détails, pour ceux qui aiment les développements.

Quoique Michel-Ange eût été précédé par d'autres Artistes, ils avoient été si secs, si incertains, si contraints, qu'on peut dire que c'est lui qui a inventé l'Art. Et c'étoit, en effet, l'inventer, que de savoir le pousser à ses plus grands effets.

De même Corneille avoit eu quelques devanciers, mais si décousus, si barbares, si inconvenants, qu'on peut dire que c'est lui qui est l'inventeur de son Art, parce que c'est lui qui en a développé toutes les ressources. C'est lui qui l'a renfermé dans des bornes raisonnables, et qui l'a poussé en même-temps à des élans sublimes.

Michel-Ange avoit trouvé dans l'antiquité des exemples de la force de son dessin; mais il n'y avoit trouvé aucun exemple de la fierté de ses dispositions : et il est le premier qui ait exercé, sur le spectateur, le charme de l'étonnement.

Corneille avoit trouvé, dans les poètes grecs, des modèles de fables touchantes et bien conduites, de caractères bien soutenus; mais il n'y avoit trouvé aucun modèle de cette vigueur, de ce raisonnement, de ce pathétique réunis, qui l'ont rendu créateur, chez les modernes, d'un genre de poésie nouveau, du genre admiratif.

Aristote, tout grand observateur qu'il étoit, n'a pas compris ce genre dans sa Poétique. Mais il est évident qu'Aristote n'a ni inventé, ni prévu les règles. Il les a déduites des bons ouvrages qu'il avoit vus; aussi portent-elles toutes sur la manière de ménager les reconnoissances et les dangers des personnages, qui sont les ressorts de toutes les pièces grecques. S'il eût vu quelques pièces de Corneille, il leur eût donné une place parmi les chefs-d'œuvres, et il eût ajouté à sa Poétique quelques bons chapitres de plus. Aristote est, sans doute, le plus grand législateur du bon sens et du bon

goût; mais il n'avoit pas tout éprouvé. Il avoit vu Homère, Sophocle, Euripide; mais il n'avoit pas vu Corneille.

Il est incontestable que Michel-Ange et Corneille ont enrichi les modernes d'un genre de plus. L'antiquité ne nous offre rien de pareil aux scènes de délibération de Corneille, et aux dispositions intrépides des groupes de Michel-Ange.

Il est vrai que quelquefois l'un et l'autre paroît passer les bornes permises, tomber dans le bizarre, aller jusqu'à l'extravagant. Par exemple, quand Michel-Ange nous représente Moïse relevant des tresses divisées de sa longue barbe; quand il nous peint une Sybille miope, lisant le nez collé dans son livre; quand il nous montre Saint-Barthélemi offrant sa peau, et mille autres traits plus burlesques que vrais, on a lieu d'être surpris que le grandiose de l'ensemble l'emporte sur le ridicule de pareils détails, au point de les dérober à l'attention.

C'est ainsi que lorsque Corneille fait proposer par Sabine, à Horace, son mari, et à Curiace, son frère, que l'un des deux la tue pour que l'autre la venge, afin qu'ils aient un motif de se battre plus puissant; quand il fait dire à César, par Cornélie, qu'elle ne le sauve des trahisons de

l'Égypte que pour le faire tuer à Rome, plus à sa bienséance; quand il fait faire, par Phocas à Pulchérie, la menace de l'épouser pour dernier supplice : de pareilles idées sont plus étranges que tragiques; et il faut qu'un auteur se soit bien fortement emparé de l'esprit du spectateur, pour ne pas lui donner le temps d'en rejetter l'exagération. Ces traits incohérents se supportent dans Corneille, parce qu'ils sont habilement fondus dans des caractères vigoureux, et que le défectueux de ces petites parties est absorbé par la grandeur du tout.

Il n'appartient pas à tous de faire excuser des fautes pareilles; elles entraîneroient, chez des auteurs qui ne seroient que bons, la ruine entière d'ouvrages estimables d'ailleurs. Mais il y a des hommes qui se sont placés si haut, par la force de leur génie, qu'ils font baisser les yeux à la critique la plus judicieuse. Tel est Michel-Ange, tel est Corneille. Regardez leurs beaux ouvrages : il n'y en a point où il n'y ait beaucoup à blâmer; mais ils vous disent intelligiblement : Je suis au-dessus de tes observations. On le sent, on se soumet, et l'on prend plaisir à s'y soumettre.

CHAPITRE XVIII.

Comparaison de Raphaël et de Racine.

Les littérateurs qui veulent se former une idée du mérite de Raphaël, pourront très-justement l'apprécier en lui attribuant, dans la peinture, toutes les qualités qu'ils accordent à Racine, dans la littérature. Heureuse composition, caractères nobles, expression touchante, naturel embelli, et sur-tout correction de style, sont les perfections qui éclatent dans ces deux hommes supérieurs, et qui les rendent très-intimement comparables.

L'un et l'autre a possédé, au suprême degré, la facilité et la grâce, et l'un et l'autre a su être vigoureux lorsque les sujets l'ont exigé. L'un et l'autre a passé pour avoir eu la grâce dans lui-même, et pour avoir puisé sa vigueur dans son devancier; mais ils se sont rendus la vigueur tellement propre, qu'elle leur est devenue naturelle. On ne peut nier que Michel-Ange et Corneille n'aient inspiré Raphaël et Racine: ceux-ci ont eu besoin que les autres les aient précédés, sans doute; mais sans Ra-

cine et sans Raphaël, qui donc auroit suivi, qui donc auroit balancé les premiers?

Si Michel-Ange a eu la grâce, quand il l'a voulu, comme dans ses Vierges, Raphaël a eu la fierté, quand il l'a fallu, comme dans ses Prophètes. Si Corneille a eu le touchant, comme dans Chimène et dans Pauline, Racine a eu aussi l'énergique, comme dans Burrhus et dans Joad. Michel-Ange et Corneille ont le mérite d'avoir inventé: Raphaël et Racine celui d'avoir fait, celui même d'avoir perfectionné.

En parlant de Raphaël et de Racine, on est obligé de parler de Michel-Ange et de Corneille: et c'est là l'avantage de ceux-ci. Mais quand on voit Raphaël et Racine, on va jusqu'à douter que Michel-Ange et Corneille puissent leur être comparés.

Si l'on prétend que les hommes se peignent eux-mêmes dans leurs ouvrages, nous ne devons pas omettre de faire remarquer que Raphaël et Racine étoient au nombre des plus beaux hommes de leur siècle. Et, en effet, on voit assez que quand des hommes, que la nature a accomplis, ne sont point idolâtres de leur personne, et qu'ils s'adonnent au travail, tout ce qu'ils produisent prend une tournure heureuse et parfaite; ils ne sauroient déroger,

dans ce qu'ils font, au type de la beauté qu'ils ont en eux-mêmes.

Enfin Raphaël a, comme Racine, la dignité et la politesse, et ces deux excellents maîtres confirment, par leurs ouvrages, cette maxime qui veut que le but essentiel de tous les Arts soit l'embellissement : et c'est là ce qui caractérise et rapproche ces deux grands hommes.

On parle souvent de veine et de verve en poésie et en peinture : et le peintre et le poète, dont nous parlons ici, se font sur-tout distinguer en ce qu'ils possèdent éminemment l'une et l'autre. Ces deux expressions, figurées d'abord, finissent par être employées souvent dans un sens positif. Elles servent à signaler les plus beaux effets de l'imagination dans les productions de l'esprit. Une veine facile figure une effusion de pensées, qui coule purement, heureusement, sans rien coûter à sa source. La verve est une effusion vigoureuse qui non-seulement coule, mais surabonde, mais saillit. La veine et la verve sont la puissance du génie.

CHAPITRE XIX.

Comparaison de Léonard-de-Vinci et de Boileau.

Littérateurs, qui estimez tant Boileau, et qui l'estimez à si juste titre, il est bon que vous appreniez qu'il existe, dans la peinture, un homme aussi excellent, et qui possède autant de belles qualités que Boileau : c'est Léonard-de-Vinci.

Léonard, ainsi que Boileau, a su réunir la verve à la correction, la véhémence à la tempérance, l'enthousiasme à la raison, la chaleur à la régularité, la douceur à l'élévation.

Ces grands personnages n'ont fait, l'un et l'autre, qu'un petit nombre d'ouvrages qu'ils ont infiniment soignés. L'un a peu écrit : l'autre a peu laissé de tableaux. Mais presque tout ce qu'ils ont produit est dans l'ordre parfait; et ce sont eux qui ont donné le premier modèle de ce faire moelleux, qui est le charme des vers et de la peinture.

Ils ont, l'un et l'autre, le mérite d'avoir rassemblé, dans le très-petit nombre de leurs

productions, tous les grands exemples et tous les bons conseils: en telle sorte qu'ils sont devenus classiques par leurs talents et par leur doctrine.

Ils ont tous deux châtié leur style, et tous deux ont tracé des ridicules sans se dégrader; tous deux ont traité de leur Art, et tous deux ont le suprême mérite de l'avoir fixé. Les littérateurs qui savent estimer Boileau, ont en lui la mesure de l'estime qu'ils doivent à Léonard-de-Vinci. Les peintres qui savent le prix des talents de Léonard-de-Vinci, peuvent juger de ce que Boileau a de valeur en littérature. Jamais mérites dans des Arts différents n'ont eu un plus intime rapport.

CHAPITRE XX.

Comparaison de Lesueur et de Molière.

LA comparaison que nous faisons de Lesueur et de Molière, ne paroîtra pas, au premier coup-d'œil, aussi juste que les précédentes. Le peintre n'a traité que des sujets sérieux et touchants : le poète n'a fait que des pièces plaisantes et comiques ; et ce n'est point, en effet, sous ce rapport qu'ils se ressemblent.

Mais Lesueur a, comme Molière, au suprême degré, et ces deux hommes ont seuls la plus inconcevable facilité de composition, de style et d'expression.

Molière introduit ses personnages de façon à ce qu'ils développent tout de suite, et de la manière la plus prompte et la plus vraie, leurs caractères, leurs intérêts, leurs passions. Rien, dans ses ouvrages, ne sent l'agencement, le travail, la recherche. Ses pièces sont nées ce qu'elles sont. Si elles n'étoient pas infiniment énergiques, on pourroit douter qu'elles eussent été faites exprès : et l'on croiroit que Molière étoit un homme qui parloit et écrivoit ainsi par un don particulier de la nature.

C'est précisément là l'existence de Lesueur dans la peinture. Ses figures sont placées sans effort, de la manière la plus propre à annoncer leur action, leur intention, leur pensée. Le peintre vous fait connoître ce qu'elles sentent dans les nuances les plus délicates, par les expressions les plus certaines. Le dessin en est pur, les habillements élégants, les attitudes vraies; et l'Art y est si accompli, qu'il y devient la nature elle-même.

Ces deux grands hommes sont le seul exemple d'une facilité et d'une vérité poussée à un si haut degré; et si on ne les considéroit que sous ce rapport, on les mettroit au-dessus de tout ce qu'on peut connoître. Mais la perfection des autres, quoiqu'acquise par le travail et par l'intention, est toujours la perfection: elle obtient son prix, comme la perfection de la facilité. Cependant, il semble que celle-ci donne aux amateurs un degré de plaisir de de plus: et il faut tenir compte de tout.

CHAPITRE XXI.

Comparaison de Corrège et de Lafontaine.

LA comparaison que nous allons faire, de Corrège et de Lafontaine, ne sera pas non plus exacte dans tous ses termes; mais elle le sera dans les principaux, qui sont un beau naturel, une élégante incorrection, une négligence toujours justifiée par la grâce.

Mais l'incorrection, mais la négligence sont cependant des défauts? Sans doute; mais il y a dans les Arts, comme dans toutes choses, des compensations: et je laisse, à l'imagination et au sentiment, à expliquer la sorte de beauté inexplicable qu'on trouve dans de certains défauts, quand ils sont rachetés par des qualités aimables d'un ordre supérieur et d'un genre entraînant.

Et ce qu'il y a de singulier, c'est que Corrège et Lafontaine ont encore des ressemblances dans leur conduite et dans leurs mœurs. On les voit ne prendre aucun soin de leur fortune, s'éloigner des grands, ne point rechercher les protecteurs, et faire leur unique plaisir de

leurs ouvrages, sans paroître même en attendre de la célébrité; et la simplicité de leur vie égale la beauté de leurs productions.

Tous deux ont fait quelques ouvrages licentieux, et, ni l'un, ni l'autre, n'inspire la licence. L'esprit s'arrête tellement à la beauté de leur faire, qu'il ne lui reste que peu d'attention pour la nature de leurs sujets. Il y a plus : ils étoient, l'un et l'autre, chastes et pudibons; ces qualités percent dans leurs ouvrages les plus libres. Ils avoient ces qualités dans le cœur; et, pour le reste, ils étoient si simples, qu'ils croyoient qu'il n'y avoit rien à cacher.

Le plus grand mérite de Corrège est la grâce du pinceau; le plus grand mérite de Lafontaine est la grâce du style. Et l'on peut dire que leur caractère essentiel consiste dans ce que l'un d'eux a si bien exprimé : *Dans la grâce, plus belle encor que la beauté.*

CHAPITRE XXII.

Comparaison de Dominiquin et de Pascal.

DOMINIQUIN a cela de semblable à Pascal, qu'il a, comme lui, la suprématie de la raison et que toute sa supériorité est dans une exacte et stricte vérité.

Tous deux ont traité admirablement des sujets peu heureux, et leurs moyens sont si puissants, qu'on en estime l'application sur le fond le plus ingrat. Si le tableau de la Communion de Saint-Jérôme étoit un plus grand trait d'histoire; si les Provinciales avoient les motifs des Dialogues de Platon, combien les sujets rehausseroient encore la beauté du travail. Mais on en est réduit à les estimer, indépendamment de leurs sujets, et malgré leurs sujets.

Le peintre et l'écrivain ont encore cela de comparable, c'est que, tout parfaits qu'ils sont, ils n'attirent point à eux; il faut les chercher. On se plaît à les voir, ils satisfont la raison; mais ils n'inspirent point.

Les personnes instruites savent reconnoître la supériorité de Pascal et de Dominiquin, et s'appliquent

s'appliquent à la faire prévaloir ; mais le gros du public n'y mord point aussi facilement. Et c'est presque une supériorité négative, que celle qui a besoin qu'on l'indique.

Nous rendons compte ici avec regret, mais avec utilité, d'une des dispositions secrètes de l'esprit humain, qui explique le plus de choses. Cette disposition secrète de l'esprit humain est que la raison seule et la vérité ne suffisent point pour l'émouvoir ; et la cause en est sensible : c'est que la raison et la vérité sont l'élément de l'homme. Quand il se rencontre avec elles, il se croit avec lui-même. Il ne fait que se trouver bien, sans être ni remué, ni touché. Ce n'est donc pas assez, dans les Arts, que de satisfaire et de prouver : il faut charmer,

CHAPITRE XXIII.

Comparaison de Poussin et de Bossuet.

Voici un rapprochement bien intéressant et bien honorable pour la France, celui de Poussin et de Bossuet.

Poussin, dans ses tableaux de l'Ancien et du Nouveau Testament, a établi toute la pompe et toute la majesté que comportent les cérémonies religieuses les plus augustes, et il s'est surpassé lui-même dans les Sept Sacrements.

Bossuet, dans son Discours sur l'Histoire universelle, trace aussi dignement tous ces magnifiques sujets; et après qu'il semble avoir épuisé toutes les ressources de son génie dans cette conception inouïe, il déploie de nouveaux moyens d'intéresser et d'étonner dans ses Oraisons funèbres.

Poussin et Bossuet sont toujours grands, épiques, héroïques, parés. Mais cette grandeur leur est devenue naturelle, ou, pour mieux dire, c'est la nature elle-même dans toute sa parure et dans toute sa grandeur.

On aperçoit toujours de nouvelles beautés

dans les tableaux de Poussin : on trouve toujours un nouveau merveilleux dans les ouvrages de Bossuet. Ils ont l'avantage rare qu'on ne se lasse jamais de les voir, et que, plus on les étudie, plus on y reconnoît de mérite et de supériorité.

CHAPITRE XXIV.

Comparaisons entre divers Peintres et divers Écrivains.

Pour continuer de donner une idée des bons peintres, par des comparaisons avec les bons écrivains, nous allons nous aider un peu de la littérature étrangère, et nous ne ferons qu'indiquer les ressemblances, pour ne pas fatiguer l'attention en nous servant trop long-temps du même moyen.

Nous comparons d'abord Titien à l'Arioste, parce que l'un et l'autre possède au suprême degré cet indicible coloris. Le coloris dans la peinture, le style dans la littérature, ne semblent être que des moyens, et c'est eux qui font valoir tout le reste. Seuls, ils font quelque chose de rien; sans eux, une bonne chose devient rien.

Nous comparons Pietre de Cortone au Tasse; parce que tout fécond, tout gracieux et tout bien ordonné qu'est Pietre de Cortone, il tient déjà plus de la beauté de convention, que de la beauté essentielle et première; parce que tout excellent qu'est le Tasse, son poëme tient un

peu du roman, et qu'il est plus dans l'imagination que dans la vérité. On veut trouver de l'invention dans les événements; mais on en veut trouver aussi dans les incidens, on en veut trouver dans les caractères, dans les détails, et sur-tout dans le style. Un intérêt général, une grâce générale répandue sur un ouvrage, sont de belles qualités; mais elles ne suffisent pas pour mettre un ouvrage au premier rang.

Parmi les peintres, on trouve des talents hors de toute règle et de toute mesure, et qui, à force d'intelligence, rentrent dans la ligne de l'intérêt et de la raison; tels que Paul Véronèse et Reimbrandt. Eh bien! ces deux peintres trouvent encore leurs pareils parmi les poètes; l'un est trait pour trait, Dante; l'autre, Shakespear.

Nous trouvons dans Paul Véronèse et dans le Dante, la même âcreté, la même audace, la même monotonie et le même brillant. L'un et l'autre donne à ses sujets une étendue démesurée, multiplie les scènes, cumule les anachronismes; mais l'un et l'autre capte l'attention et sait entraîner à lui. On a beau sentir leurs écarts, la force de leurs moyens l'emporte, et subjugue l'admiration.

On trouve le même rapport entre Reim-

brandt et Shakespear; point de goût, mais tant de vérité; point de noblesse, mais tant de vigueur; point de grâce, mais tant de coloris. En vain une critique froide entreprendroit de compter leurs défauts : leur chaleur embrâse. A force d'y trouver des beautés, on est obligé de tout approuver. Reimbrandt est le Shakespear de la peinture; Shakespear est le Reimbrandt de la poésie.

Ne trouvons-nous pas quelque ressemblance entre les paysages de Lorrain, et les délicieuses descriptions du Télémaque, et ne pourrions-nous pas, quelquefois, comparer Lorrain à Fénélon ? Il me semble qu'ils auroient encore cela de comparable; c'est que, mettez un de ces paysages si parfaits, de Vander Eyden, à côté d'un paysage de Lorrain; celui-ci l'écrase : lisez une description de Gesner, avec une de Fénélon, on se décide hautement pour celle-ci. Et pourquoi cette différence avec tant de perfection ? C'est par une raison qui ne peut pas plus s'exprimer, que la chose ne peut se donner; c'est parce que Vander Eyden et Gesner n'ont eu qu'un souffle humain, et que Lorrain et Fénélon ont eu un souffle divin.

Quant à Albane, il ressemble si parfaitement à Quinault, que nous croyons superflus

de l'approfondir. Les rapports ne peuvent qu'en être aussi agréables que justes, et c'est un plaisir de plus que le lecteur trouvera à les faire.

On ne peut pas refuser de nous admettre la comparaison de Guide et de Fontenelle. Ces deux maîtres ont eu un vernis de talents; tous deux ont fait des choses qui sont restées; et ni l'un ni l'autre ne sont de grands hommes.

Si nous cherchons une ressemblance à Rubens, nous trouvons aussitôt Voltaire; même fécondité, même universalité, même éclat; et, ce qu'il y a de plus singulier, même vie, même conduite, même renommée; tous deux très-opulents, très-accueillis dans les cours; tous deux joignant à leurs talents le mérite de servir leur patrie diplomatiquement, et d'en être les plénipotentiaires; tous deux immortels malgré leurs défauts.

Santerre à eu un pinceau moelleux, un ton suave; Gresset a eu un style élégant et châtié. Ils ont des productions qui rappellent les grands maîtres, sans qu'on puisse dire que le pinceau de Santerre soit celui de Corrège, et que les vers de Gresset soient ceux de Boileau.

Nous avons des peintres de portraits d'un grand mérite : rapprochons-les des écrivains de caractères. Nous trouverons que Wandick peint comme Théophraste, avec la précision de la

nature, mais avec sa simplicité. Nous trouverons que Rigaud et Labruyère, tous fidèles et tous vrais qu'ils sont, nuisent à leur effet à force d'effet, et se perdent trop souvent dans les détails.

Bourdon est un peintre étonnant ; quelquefois coloriste, quelquefois compositeur, quelquefois dessinateur, souvent manquant de l'une ou de l'autre de ces parties, mais toujours en ayant assez pour se faire admirer ; ayant un beau sombre et des situations de pratique, mais grandes et attachantes. Qui est-ce qui lui ressemble plus en littérature que Crébillon ? Et en effet, les personnages de Crébillon tiennent plus à une forte imagination, qu'à la vérité ; à une certaine vigueur de convention, qu'à des ressemblances justes. Pharasmane est un tyran de théâtre, Radamiste un scélérat de théâtre, Zénobie une vertu de théâtre. Assurément, Racine n'auroit pas fait dire à une de ses héroïnes : *Mais j'ai trop de vertu pour craindre mon époux*. Cependant, il y a dans tout cela tant de véhémence, qu'on l'assimile au génie ; et le public qui éprouve que la perfection est rare, accueille, faute d'avoir du parfait, ce qui lui paroît grand et inspiré.

Nous ne faisons qu'indiquer la comparaison

de Jouvenet avec Piron : tous deux durs, tous deux âcres, tous deux énergiques, ayant tous deux une sorte de génie, et ayant tous deux laissé des ouvrages dignes de passer à la postérité, malgré tous leurs défauts.

A l'égard des Jules Romain, des Polidore de Caravage, des Carraches, de ces hommes qui ont fait de très-belles choses, sans qu'on puisse les mettre parmi les grands hommes; nous n'avons trouvé personne à leur comparer parmi les gens de lettres; car les Lamotte, les Marmontel, les Laharpe ne sont pas, dans leur genre, aussi forts qu'eux. Et il n'y a pas d'exemple, en littérature, d'écrivains parvenus par le travail et l'habitude, sans inspiration, à un aussi haut degré de mérite.

Nous sommes obligés encore d'indiquer quelques peintres, non, comme sans pareils, mais comme sans comparaison. Nous n'avons rien trouvé en littérature qui puisse être mis en parallèle avec Mignard et avec Lebrun. Ce sont des génies, on est obligé d'en convenir; mais ce sont des génies incomplets, qui semblent avoir eux-mêmes détourné leurs moyens, l'un en se contentant trop de plaire, l'autre en se bornant trop à décorer; et les lettres ne nous offrent rien de pareil. Mignard a été très-près

de Dominiquin; Lebrun a été très-près de Raphaël. L'espace qui sépare le bon du sublime est très-étroit; mais il faut le passer, et c'est ce qu'ils n'ont pas fait. Et l'on a bien raison de dire que la perfection tient à peu de chose; mais que ce n'est pas peu de chose que la perfection.

CHAPITRE XXV.

Comparaisons des Maîtres des petites Écoles et des Poètes de Sociétés.

MAIS, dira-t-on, il existe beaucoup de peintres dont les tableaux sont fort recherchés, et dont on ne fait aucune mention dans ce Cours. On répond facilement que c'est parce que ces tableaux ne sont bons qu'à voir. Ils ne font point parler d'eux; ils ne rappellent point l'attention; ils ne donnent point au spectateur des motifs de réfléchir; ils charment un moment les yeux, et ne laissent aucun souvenir à l'esprit.

Tels sont tous les tableaux que les académiciens appellent *tableaux de genre*: nous les appellerons *tableaux des petites écoles*, quoique nous convenions que, dans ces petites écoles, il y a de très-grands talents.

Cependant, pour les rapporter à des écrivains qui nous aident à les juger par comparaison, nous pouvons en considérer quelques-uns. Vatteau, par exemple, qui a beaucoup d'éclat, une jolie couleur, des scènes aimables

des grâces fantastiques, nous le comparerons à Hamilton. Tout est factice dans Hamilton, il n'y a que le coloris de vrai; mais ce coloris est si vrai, si fin, si léger, qu'il répand sa vérité sur toute la composition : et voilà précisément le mérite de Vatteau.

Bamboche, Téniers, Van-Ostade, nous les comparerons aux poètes burlesques. Metzu, Gérard Dou, Vander Eyden, Vandevelde, Paul Potter, Polembourg, excellents peintres de superficies, qui n'ont pas fait penser leurs tableaux; nous les comparerons aux Deshoulières, aux Bachaumont, aux Chaulieu, aux Pavillons, aux Favard. Tous ces auteurs ingénieux ont rendu la nature d'une manière vraie, mais familière. Les scènes qu'ils représentent sont fidèles, mais elles ne sont pas conçues vigoureusement : elles n'attaquent point l'ame. Ce sont de ces personnages agréables qu'on aime à voir en passant, et non de ceux dont on se fait gloire d'approfondir le mérite. Les ouvrages de ces maîtres aimables font plaisir : les ouvrages des grands maîtres font plaisir également; mais ils font davantage : ils font impression.

Les peintres, dont nous venons de parler, sont excellents pour décorer les maisons par-

ticulières ; ils n'auroient aucun effet dans un grand monument. Il en est de même des poètes que nous leur avons comparés. Ils font les délices des sallons, des cabinets et des petits théâtres. Mais, pour occuper tout un peuple, il faut des conceptions plus fortes, des poëmes plus vigoureux. Tout a sa place et son mérite : toute Divinité a son culte ; mais celui de Pan n'est pas celui d'Apollon.

Nous bornerons là nos comparaisons entre les peintres et les écrivains. Nous pourrons bien encore quelquefois comparer les Arts à la littérature, mais nous ne ferons plus de comparaison d'homme à homme. Nous allons donc laisser là notre doctrine comparative pour reprendre la doctrine positive des Arts, en passant à la sculpture.

CHAPITRE XXVI.

De la Sculpture.

LA Sculpture se définit un Art qui, par le moyen du dessin et de la matière solide, imite, avec le ciseau, les objets palpables de la nature. Quoique cette définition soit celle de l'Encyclopédie, on ne peut s'empêcher de la trouver embarrassée et redondante. La périphrase, *par le moyen du dessin*, fait pléonasme avec le mot *imite*; car on ne peut imiter qu'avec le dessin. Le mot *avec le ciseau*, quoique tenant à l'expression primitive de sculpture, coupe, incision, n'indique point un instrument généralement nécessaire à cet Art, tel que nous l'entendons; car on n'a pas besoin du ciseau pour faire des statues de cire, de terre, de fonte ou de pâtes quelconques. Il nous semble donc qu'on pourroit simplifier cette définition, et la rendre plus nette en disant seulement que *la sculpture est l'Art d'imiter, en relief, les objets palpables de la nature.* Au reste, c'est une chose bien peu utile qu'une définition : il n'y a que ceux qui connoissent

déjà la chose définie, qui puissent en apprécier la justesse; les autres ne peuvent la concevoir avant d'en avoir acquis le sentiment. Occupons-nous donc de l'objet, en nous servant, sans autre préliminaire, du mot très-connu qui l'exprime: *la sculpture*.

On a beaucoup moins écrit sur la sculpture que sur la peinture, quoique l'un et l'autre Art présente un égal intérêt. Et la raison en est simple : c'est que la plus grande partie des choses qu'on peut penser et dire sur la peinture est commune à la sculpture, et qu'il n'est plus question que de savoir en faire les différentes applications.

Les ouvrages de sculpture se distinguent en ouvrages de reliefs et en ouvrages de bas-reliefs. Les reliefs sont ceux qui sont figurés isolément et dans tout leur pourtour, tels que les statues. Les bas-reliefs sont ceux qui semblent être applatis sur des tables, où ils sont attachés, et d'où ils n'ont de saillie qu'une partie, plus ou moins forte, de leur consistance réelle.

La matière des ouvrages de sculpture est le marbre et toutes les sortes de pierre, le bronze et tous les métaux, le bois, l'ivoire, la terre, le plâtre, la cire, et toutes les substances com-

posées qui, après avoir été molles et maléables, contractent ensuite de la dureté et acquièrent de la solidité.

La pierre commune a un grain trop gros pour rendre la délicatesse des traits de la sculpture : c'est pourquoi on ne s'en sert que pour des statues communes. Le bois est trop fragile ; l'or et l'argent sont trop dispendieux et donnent d'ailleurs des ombres aigres et dures ; le bronze, métal composé, seroit la matière la plus propre aux statues par sa consistance, si elle ne portoit avec elle une cause prochaine de destruction, dans la cupidité des ignorants qui veulent promptement tourner cette bonne matière à leur profit dès qu'ils s'en voient maîtres. Un barbare, qui se trouve possesseur d'une statue de marbre, n'en peut tirer aucun parti, et la laisse exister par insouciance ; mais s'il lui tombe entre les mains une statue de bronze, il se hâte de la fondre et d'en disperser la matière pour son usage. C'est pourquoi, il nous est resté, des anciens, beaucoup plus de statues de marbre, qu'il ne nous en est parvenu de bronze, quoiqu'il soit certain, par l'histoire, qu'ils en eussent un aussi grand nombre en métal qu'en pierre.

Les anciens ont fait des statues en ivoire ; et, sans

sans doute, cette matière précieuse, qui a un grain très-fin et qui prend un beau poli, sans avoir rien de discord dans les ombres, est un bon élément pour la sculpture. On rapporte que la Minerve d'Athènes, par Phydias, étoit d'ivoire; que les draperies et les ornements en étoient d'or : et cette statue étoit colossale. Quelle armature intérieure cette grandeur suppose! Quel soin dans l'assemblage de tant de pièces rapportées! et tout cela, pour être sûr de ne pas aller à la postérité; pour être sûr d'avoir son ouvrage détruit à la première invasion ennemie. Aussi ce luxe n'a-t-il point été imité.

Mais le marbre est, de tous les matériaux, le plus propre à l'Art du statuaire. Ce corps, l'un des plus durs de la nature et des plus homogènes, est celui qui, sous un ciseau ferme et adroit, prend les formes les plus molles et les plus douces. Plus il résiste, plus il offre de moyens de s'arrêter au point juste; plus il est ferme, plus une main habile le fait paroître flexible. La transparence du marbre blanc surtout se rapproche, dans les figures, du lisse, de la couleur et de la consistance des membres humains, et cela sans mensonge et sans seconde fiction. Le coup-d'œil précieux que la nature a

imprimé à cette matière, annonce l'ornement, proclame la magnificence : et il n'y a personne qui ne soit délecté de la vue d'une statue de marbre blanc, et qui, pour peu qu'elle soit soignée et bien exposée, n'y reconnoisse du merveilleux.

La richesse de cette matière, le long travail que sa mise en œuvre exige, n'y permettent pas la négligence; et la dépense qu'elle entraîne est une raison de plus pour y rendre la médiocrité inexcusable. Ainsi l'ouvrage, par son excellence, demande la beauté de la matière : et la beauté de la matière demande, à son tour, la perfection de l'ouvrage.

On ne sait si c'est pour relever ou pour dépriser la sculpture, qu'on a dit que la plus belle statue est toujours renfermée dans un bloc de marbre, et que toute l'adresse consiste à ôter avec soin ce qui l'empêche de paroître. C'est ainsi qu'on pourroit prétendre que le plus beau poëme est contenu dans une imprimerie, pleine de caractères, qu'il ne faut que savoir arranger. Mais pour tirer une statue d'un bloc, il faut, en effet, que l'Artiste l'ait créée dans sa pensée; car dans le plus beau bloc, il n'y a de bonne statue que pour le génie.

Avec tous ces éléments, bien différents de ceux de la peinture, la sculpture a cependant les mêmes principes, les mêmes parties, et l'on doit y trouver le dessin, la composition, si ce n'est le coloris, au moins la bonne distribution de la lumière, et enfin l'expression.

La sculpture a, comme la peinture, pour base le dessin, et c'est là qu'il doit paroître dans sa plus grande pureté, dans sa plus sévère intimité; car rien n'e détourne l'attention, rien n'en peut racheter le défaut.

Elle a, comme la peinture, la composition; mais avec moins d'étendue et de complication, parce que la peinture peut embrasser une immensité d'objets, et que la sculpture doit se restreindre dans ceux qu'elle traite. La peinture peut retracer tout ce qui est visible : la sculpture doit se borner à ce qui est palpable. Une, deux figures, tout au plus trois, doivent suffire aux plus grandes compositions de la sculpture. Les anciens mettoient un si grand prix à la perfection d'une statue seule, qu'ils ont peu recherché le mérite de grouper de grands sujets. Les bas-reliefs permettent des développements plus étendus et des compositions plus détaillées; mais il est encore nécessaire que l'Artiste s'y restreigne par un prudent rapprochement

dans les plans. Une sage réserve est le caractère général de la sculpture, et ce caractère doit d'abord se faire remarquer dans ses compositions.

Il ne faudroit pas objecter le groupe de la Famille de Niobé, pour prétendre que les anciens faisoient des groupes d'un grand nombre de figures; car je répondrois que ceux qui ont rapproché les Niobés, en les mettant ensemble sur le même champ, n'ont jamais pénétré, ni compris leur arrangement primitif. Je prétends, au contraire, que chaque groupe étoit séparé; et je me présente un sanctuaire consacré à Apollon, dont la figure du dieu, lançant ses flèches, occupoit la niche du milieu, et dont les Niobés remplissoient les niches du pourtour. Il y avoit par-là une certaine correspondance entre les groupes, et ils étoient chacun distincts et encadrés: tandis qu'en rapprochant ces statues sur un plan commun, les Italiens en ont fait des statues qui se courent les unes après les autres: ce qui est l'agencement le plus ridicule et le plus contraire à l'Art.

La sculpture n'a pas la partie de la peinture qu'on appelle le *coloris;* mais elle en a le clair-obscur: et c'est une branche essentielle du

savoir du sculpteur, que de disposer ses figures de façon à ce que les parties en soient avantageusement frappées par la lumière, et que les ombres en fassent bien valoir les contours.

Enfin, la sculpture doit avoir, comme la peinture, l'expression; et tout ce que nous avons dit, sur cette partie essentielle de la peinture, est complètement applicable à la sculpture.

La sculpture est un Art sage. On y veut voir par-tout la chaleur et la vie; mais on veut les y voir dans une mesure appropriée. Rien d'extraordinaire, rien d'ambitieux, rien de compliqué ne doit s'y faire apercevoir. Il faut que cet Art sache s'arrêter lui-même pour arrêter efficacement l'attention; il ne se permet point les prétentions excessives, et il en impose par la modération. C'est l'Art qui se marque le plus à lui-même ses propres limites; c'est l'Art qui craint le plus l'exagération. Comme il est en lui-même une merveille, un sentiment secret défend d'y cumuler le merveilleux, et y demande toujours, pour condition première, l'unité dans l'objet représenté, l'unité dans la matière qui représente, l'unité dans les moyens de représenter.

Comme la sculpture est l'Art le plus sage

dans son essence, ce sera à son occasion que nous allons établir un principe commun à tous les Arts. Ce principe pose une borne à chaque Art, et défend impérieusement de passer cette borne, sous peine de rebuter le spectateur en l'occupant au-delà de ce qu'il veut; car tout spectateur, tout auditeur, tout lecteur a une volonté: il veut être réjoui, élevé, glorifié par l'Art; mais il ne veut jamais en être fatigué, et dès qu'il sent qu'on s'efforce à le pousser trop avant dans l'Art, il se replie sur lui-même et retire son attention.

Il résulte de ce sentiment vrai et commun à tous les hommes, un précepte négatif d'une très-vaste application, qui défend à la poésie de mettre fiction sur fiction, fable dans fable; qui défend à la peinture de mettre tableau dans tableau, d'ajouter des parties sculptées à des parties peintes, de pratiquer des transparents pour faire des illusions; qui défend à la sculpture de représenter des figures faisant l'apothéose d'une statue, ou des statues fêtant d'autres statues, même de mettre statue contre statue, à moins qu'elles ne forment un groupe du même sujet; d'emprunter de la peinture ses couleurs, pour aller jusqu'à donner aux objets sculptés des teintes naturelles; de figurer

des statues comme si elles étoient accidentellement dans un local. Tout cela, au lieu de paroître merveilleux, finit par devenir rebutant, choquant, insupportable; tout cela, en outrant les Arts, y amène la confusion et en bannit la pureté, l'unité, la vérité et le goût.

C'est en vain qu'on dira : mais la sculpture et la peinture, ayant pour but l'imitation, tout ce qui tend à compléter cette imitation doit y être approuvé. On répond que ce n'est pas avec des sillogismes qu'on traite les Arts, mais en consultant le sentiment : et c'est sur-tout avec eux qu'il faut éviter de trop prouver.

Ainsi donc, une peinture disposée dans une porte, dans une fenêtre, comme s'il y avoit une personne au passage, est une tentative puérile, et qui, en supposant qu'elle surprenne au premier moment, cesse aussitôt d'intéresser, et finit par déplaire et par rebuter. Une statue disposée sur le sol, comme une personne qui seroit debout, ou assise, ou se promenant, seroit d'autant plus insupportable qu'elle seroit plus parfaite. Elle ne pourroit plus passer que pour un individu pétrifié, faisant, d'une manière fâcheuse, partie de la compagnie. Une

statue peinte des couleurs naturelles, devient encore d'autant plus effrayante par son immobilité, qu'elle est plus ressemblante à la nature; que si l'on va jusqu'à y ajouter le mouvement, par quelque artifice ingénieux, l'effroi augmente, la mécanique inspire l'horreur : on ne lui pardonne pas de ne pas avoir la vie.

Voilà ce qui fait désirer que tous les ouvrages des Arts soient environnés d'un certain appareil, qui les indique pour ce qu'ils sont; en sorte que tout tableau ait son cadre, toute statue sa niche ou son piédestal, tout bâtiment son alentour. Les niches sur-tout forment, autour des statues, une douce obscurité qui en fait valoir tous les contours.

C'est cette modération, essence de la sculpture; c'est elle qui défend d'imprimer aux statues des mouvements trop violents; c'est elle qui ordonne de les disposer de manière à ce que le spectateur ne soit point trop choqué de les y voir toujours; c'est elle qui veut que, dans les statues de mouvement, ce mouvement soit conçu dans une station assez heureuse pour que l'esprit puisse s'y arrêter sans fatigue. Les accessoires des statues, tels que la chevelure, la barbe, les draperies, sont encore plus assu-

jettis à cette règle : et rien ne paroît plus faux qu'une draperie trop agitée et trop mouvante. Le mouvement immodéré dans la sculpture y rend trop sensible l'immobilité.

La nudité n'est point permise dans l'ordre civil; mais si l'on étendoit cette règle jusqu'aux tableaux et aux statues, on priveroit l'Art d'un de ses plus beaux développements. L'harmonie de la figure de l'homme, la variété de ses formes et leur simplicité, la grâce répandue dans ses attitudes, dans ses mouvements, dans ses expressions, en font le plus beau des sujets d'imitation. Ajoutons que l'Art aime à dépouiller la nature de tout ce qui la voile pour la rendre dans son exactitude primitive; aussi les anciens ont-ils représenté, dans la plus grande partie de leurs tableaux, et sur-tout de leurs statues, des figures nues : et les modernes les ont ingénieusement imités. Dans ces cas, il importe à l'Art que la nudité soit entière, et qu'on ne couvre pas quelques parties des statues par des feuillages ou des lambeaux de draperie amenés forcément. C'est une fausse délicatesse qui annonce plus de corruption que de pudeur, et l'obscénité est alors plus dans l'ame du spectateur qui y pense, que dans l'ouvrage. Les statues nues ne sont point répréhensibles,

pourvu que les Artistes n'y représentent rien de voluptueux, rien de lascif, rien qui soit dans le cas d'allumer des passions immorales. Une statue nue, disposée avec sévérité, éloigne toute idée obscène : et le sculpteur habile est comme Lycurgue, qui couvrit de décence la nudité des filles des Lacédémoniens.

Quand on représente des figures drapées, il est également essentiel que le nu soit sensible au travers des plis, et que le mouvement du corps soit bien indiqué et bien suivi dans toutes ses parties. Pour peu qu'un sculpteur s'écarte dans des amas de draperies, la pierre reprend sa forme de rocher, et la figure disparoît. C'est ce qui a déterminé les anciens à coller les habillements des statues sur les membres, au point que leurs draperies ressemblent à des étoffes mouillées. Et cet artifice, dont ils ont su se servir et s'écarter à propos, n'en exclut point la noblesse et la dignité.

La peinture, quoique dominant un peu sur la sculpture par le dessin, n'a pas peut-être un empire aussi étendu. La peinture règne dans les temples, dans les palais, dans les appartements, dans tous les intérieurs : la sculpture règne dans les intérieurs et dans les extérieurs; ses ouvrages précieux rivalisent avec la pein-

ture pour embellir les dedans. Ses ouvrages de décor font seuls l'embellissement du dehors des édifices, où la peinture ne paroît jamais qu'à son désavantage. La sculpture l'emporte encore par la durée de ses ouvrages de marbre et d'airain; et, si elle n'embrasse pas un si grand nombre d'objets que la peinture, elle en a bien l'équivalent par sa durée et par son évidence. Un tableau veut être examiné: une statue saisit dès le premier moment.

C'est cette évidence, c'est cet ascendant que la sculpture prend au premier aspect sur les esprits, qui a déterminé de grands moralistes, de fameux politiques, à proscrire cet Art dans leurs institutions, comme tendant à faire tomber les peuples dans l'idolâtrie. Ce dogme outré a été professé par Moïse et par Mahomet; encore n'étoit-il pas absolu chez Moïse, puisqu'il avoit admis des figûres de bœufs et de Chérubins dans son Tabernacle. Mais Mahomet défend absolument toute représentation de ce qui a vie, non-seulement dans le culte, mais dans quelqu'autre cas que ce puisse être.

Cette précaution tend à conserver le dogme de la moralité et de l'unité de la Divinité parmi les peuples. Mais à quoi sert-elle, si la nature les pousse par-tout, et dans tous les

temps, au contraire; si les peuples, tout en concevant l'idée morale de Dieu, veulent absolument en faire une application physique; si tous les hommes sont, en effet, antropomorphites, et que, tout en professant la croyance que Dieu a fait l'homme à son image, ils font à leur tour, dans leur pensée, Dieu à l'image de l'homme?

Certes, un culte a bien peu de moyens de lumières, s'il ne peut pas établir, parmi ceux qui le suivent, le discernement du Dieu invisible qu'on adore, des ressemblances des hommes divins et extraordinaires qu'on honore. Personne ne s'y méprend en France, où les temples sont remplis de statues et de tableaux, et où l'on n'adore qu'un seul Dieu. Les Juifs et les Mahométans n'ont pas de statues, mais ils sont, en effet, idolâtres de leurs pratiques superstitieuses. Toute l'Asie et toute l'Afrique musulmane adore des fétiches et des grisgris : c'est en vue de Dieu, dit-on; on l'accorde; mais on voit que ce n'étoit pas la peine que Mahomet fût si grand ennemi de la sculpture, et qu'il fit briser tant de statues par ses sectateurs, pour les laisser plus superstitieux que ceux qui en ont. Conservons donc notre amour pour la sculpture, comme

tous les peuples policés, et soyons certains que, loin de nuire à la morale, cet Art, bien dirigé, peut être, entre les mains de tout bon Gouvernement, un moyen de plus pour conduire un peuple à la religion, à la gloire et au bonheur.

CHAPITRE XXVII.

Des Sculpteurs anciens.

L'HISTOIRE des Arts est l'histoire de la perfection. Or, la perfection est comme les vérités morales, comme les vérités politiques, elle se sent et ne se prouve point. C'est pourquoi on aime à renforcer le sentiment qu'on en éprouve par celui qu'en ont eu les peuples les plus instruits, les écrivains les plus renommés. On recueille leurs monuments, on recherche leurs traditions, on compare peuple à peuple, siècle à siècle, homme à homme; on mesure son estime avec celle des connoisseurs de tous les temps; et quand on voit qu'on se rencontre avec les plus distingués et les plus célèbres, on prend une opinion plus certaine de ses connoissances, et l'on se justifie d'autant plus son goût et ses avantages.

En considérant la culture des Arts dans l'antiquité, et sur-tout la sculpture, qui laisse des traces plus longues, nous demeurons convaincus que les Assyriens, les Syriens, et plusieurs autres grands peuples de l'Asie, y ont été

très-habiles, quoique nous trouvions peu de leurs monuments et que nous ne connoissions aucuns de leurs Artistes. Les Égyptiens, qui ont cultivé la sculpture avec un goût national, mais factice, ont tellement renforcé leurs ouvrages, que, malgré les nombreuses incursions des barbares sur leur sol, on y voit encore avec admiration des traces de leurs superbes travaux. Presque toutes leurs productions en petit volume ont péri; mais leurs constructions colossales se sont défendues et subsistent. Des blocs immenses de porphyre et de granit présentent encore, au milieu des déserts, des fragments de statues d'une proportion juste et d'un travail bien entendu. Tout y paroît, il est vrai, compassé et assujetti à une pratique convenue; mais on y trouve un grand principe, et l'on voit sur-tout que c'est d'eux que les Grecs ont pris la méthode de représenter les plis des habits des statues, comme s'ils étoient collés sur les membres, pour éviter les formes de rocher que les autres genres de plis redonnent à la pierre. Mais si les statues des Égyptiens subsistent, les noms de leurs statuaires se sont perdus: et la mémoire d'aucun d'eux n'a pu parvenir jusqu'à nous.

Il a été donné aux Grecs d'avoir su et bien

faire et bien parler de ceux qui ont bien fait; de sorte que leur gloire nous occupe encore, et que, non-seulement elle s'est multipliée chez eux, mais qu'elle reflète sur tous les siècles, et par leurs monuments, et par leurs écrits, et comme pratique, et comme doctrine, et comme Artistes, et comme historiens.

On ne peut se refuser à l'aveu que les Grecs sont le peuple qui a le plus orné son existence, et qui a donné aux ornements les formes les plus belles, les plus justes et les plus recherchées. Ils se sont tellement emparés de l'ornement, ils on su si bien le réduire en principe, ils ont si habilement su en écarter tout ce qui peut le charger et l'embarrasser, qu'ils se sont acquis, par leurs excellents résultats, un empire éternel sur tous les peuples qui viendront après eux. Tous seront obligés de les suivre, non par servitude, mais par cette adhésion libre que l'on donne avec plaisir à ce qu'on voit être évidemment bien, excellemment bien, souverainement bien.

C'est pourquoi les Syriens, les Égyptiens, les Romains ont suivi la même route que les Grecs: et les modernes mettent leur gloire à les imiter en les rivalisant.

Dédale est le premier des sculpteurs que nous présente

présente la Grèce dans ses temps positifs; encore son existence, toute certaine qu'elle soit, est-elle entourée de beaucoup de fables et d'allégories. C'étoit la coutume des Grecs de relever ainsi, par le merveilleux, la gloire de leurs grands hommes. Nous savons qu'il a existé, et nous savons en partie ce qu'il a fait, soit comme sculpteur, soit comme architecte. Ce que nous avons à en dire, comme sculpteur, se borne à faire remarquer qu'il passe pour le premier qui ait donné du mouvement aux statues. Jusques-là on n'avoit suivi que la manière des Egyptiens, de les faire les bras et les jambes collés contre le corps. Dédale détacha les membres, diversifia les attitudes, et donna aux statues l'intérêt et la variété qui leur manquoit.

Depuis Dédale jusqu'à Phydias, la Grèce eût un grand nombre de célèbres sculpteurs, qui firent marcher l'Art sans relâche vers la perfection. L'un se signaloit en inventant un nouveau moyen; l'autre en rectifiant une invention; l'autre en utilisant un procédé. Chacun faisoit un pas, et l'Art arrivoit à son plus haut période.

Bisès se fit admirer par la dextérité qu'il apporta à la taille du marbre, en apprenant à le diviser à volonté: il en sut faire des thuiles

légères dont il couvrit entièrement le temple de Cérès, à Eleusis. Menécrate inventa le poli du marbre. Callimaque se rendit habile à l'évider sous les plis les plus délicats des draperies; sa lampe d'or à mèche d'amiante, dont on ne renouveloit l'huile que rarement, a mérité d'aller à la postérité, et paroît se lier à l'invention de nos lampes à courant d'air. Dibutade, potier à Corinthe, ayant vu, sur un mur, le profil que sa fille avoit tracé, du portrait de son amant, par l'effet de l'ombre, remplit de terre ce contour, et l'ayant mis au feu avec ses autres ouvrages, inventa la plastique, ou l'Art de faire des statues en terre cuite et en argile. Lysistrate inventa l'art de mouler et de former des creux, au moyen desquels on répète les statues à souhait, soit en bronze, soit en plomb, soit en plâtre. Tous moyens auxquels les anciens ne sont arrivés que peu à peu, et qui nous sont aujourd'hui tous à-la-fois connus et familiers.

Bathiclès, de la ville de Magnésie, dans l'Asie mineure, a été célèbre pour avoir fait le trépied, ou la coupe d'or à trois pieds qui fut offerte au plus sage, et que les sept sages de Grèce se renvoyèrent l'un à l'autre, jusqu'à ce qu'enfin ils la consacrèrent, d'un vœu unanime, à Apollon. Bathiclès fut encore re-

nommé pour un trône merveilleux, où il avoit représenté une grande partie de la mythologie et de l'histoire de Grèce.

A la manière dont Pausanias raconte les sujets représentés dans ce chef-d'œuvre, on a d'abord peine à comprendre comment tant de traits d'histoire ont pu être rassemblés dans une composition aussi bornée que celle d'un trône. Mais si l'on se rappelle combien Boule a fait entrer de sujets dans les bas-reliefs de ses superbes meubles : si l'on se figure combien il y a de places différentes dans les soubassements, dans les élévations, dans les corps enfoncés et dans les corps saillants d'un vaste trône, on verra toute cette histoire de Junon, de Diane, de Bacchus, d'Hercule, de Thésée, de Castor et Pollux, ces Sphinx, ces Lions, ces Tigres : on verra tout cela se placer et s'ordonner à souhait. Ceux qui ont le sentiment des Arts, savent arranger ces sujets si multipliés sur le monument, tandis que ceux qui n'ont pas les mêmes notions, ne trouvent, dans le récit de Pausanias, qu'une merveille confuse et impossible à réaliser.

Pour rendre cette vérité sensible, prenez les bas-reliefs de la chapelle de Bourbon, par Sarrasin, où il passe en revue tant de patriarches,

de rois, de héros, de législateurs, de pontifes; essayez de décrire ces bas-reliefs, quelle confusion! Voyez le monument, quelle simplicité et quel ordre! Et c'étoit avec cette élégante économie qu'étoient distribués les sujets qui ornoient le fameux trône de Baticlès.

Parmi les sculpteurs anciens, Périllus nous offre un exemple affreux de l'abus de l'Art, accompagné d'un châtiment plus affreux encore. Périllus fit pour Phalaris, tyran d'Agrigente, un taureau d'airain creusé pour y renfermer ceux qu'il vouloit faire mourir. Un grand feu allumé sous ce simulacre, consumoit lentement ceux qui y étoient retenus, et les cris que leur arrachoient leurs souffrances, rendoient par quelque organe ménagé, les mugissements du taureau. Le tyran, pour récompenser l'Artiste, lui fit faire le premier l'essai de son exécrable ouvrage. Digne châtiment de ceux qui osent tourner contre l'humanité un Art consacré à la glorifier! Quel Artiste que celui qui ne craint pas d'accumuler ainsi les malédictions des siècles sur sa mémoire et sur ses ouvrages! Au reste, Phalaris qui avoit commandé celui-là, bientôt détrôné par les Agrigentins révoltés, fut enfermé lui-même dans son taureau, et y expia le crime de l'avoir

conçu, comme Périllus celui de l'avoir exécuté.

En arrivant vers des temps plus heureux, nous voyons Phydias porter la sculpture à son plus haut point de gloire à Athènes, sous la magistrature suprême de Périclès, son protecteur et son ami. La puissance de cet illustre patron n'empêcha pas la calomnie d'attaquer l'Artiste. On l'accusa d'avoir détourné à son profit l'or fourni pour la statue qu'on lui avoit fait exécuter. Mais Phydias, qui avoit sans doute prévu cette accusation, avoit disposé tout l'or employé, de telle sorte qu'on pouvoit le détacher et le peser à part; ce qui lui donna le moyen de prouver son innocence. Toutefois cette persécution le détacha des Athéniens, et lui fit porter ses talents chez les Eléens, où il fit ce fameux Jupiter assis sur un trône magnifique; monument étonnant qui fut mis au rang des merveilles du monde.

Phydias fut appelé le sculpteur des dieux par excellence; et l'on disoit, ou qu'ils étoient descendus des cieux pour se montrer à lui, ou qu'il avoit été admis à les voir dans leur séjour. Tant il avoit su imprimer un caractère divin à ceux qu'il avoit représentés.

Entr'autres ouvrages renommés de Phydias, on distinguoit sur-tout sa Minerve et son Ju-

piter Olympien. Sa Minerve avoit vingt-six coudées de hauteur, ou environ quarante pieds, et étoit toute d'ivoire et d'or. Son Jupiter, haut de quarante coudées, ou soixante pieds, étoit représenté assis sur un trône magnifique, et étoit d'ivoire, d'or et d'ébène; il tenoit un sceptre dans une main, dans l'autre une victoire. On rapporte que cette statue colossale occupoit, avec son trône, tout le fond du temple d'Olympie : en telle sorte qu'on disoit que s'il se fût levé, le temple n'auroit pas pu le contenir. Disproportion qui seroit un contre-sens dans la nature, mais qui n'est pas un contre-sens dans l'Art. C'est, au contraire, un grand effet opéré par disparate. En mettant le temple en proportion, on eût fait aussitôt disparoître le colossal.

Chacun de ces chefs-d'œuvres étoit accompagné de nombreux accessoires. La Minerve avoit en bas-reliefs, sur son bouclier, le Combat des Amazones; sur sa cuirasse, le Combat des Dieux contre les Géants; sur sa chaussure, le Combat d'un Centaure contre un Lépite; tous traits faits pour rappeler la supériorité de l'intelligence sur la force. Le trône de Jupiter étoit aussi tout décoré de bas-reliefs, habilement distribués; et le Dieu tenoit dans sa main une

Victoire. Partout on voit qu'après avoir saisi l'admiration par la beauté des masses, les Grecs s'appliquoient encore à la soutenir par la beauté des détails.

Et ces détails sur le bouclier, sur l'armure, sur le siége, sur le piédestal de ces statues, ne sont point une complication de sujets, mais des épisodes liés heureusement au sujet principal; tels sont, dans Hésiode, le bouclier d'Hercule; dans Homère, le bouclier d'Achille; dans Virgile, le bouclier d'Enée: tels sont, dans les poëmes, les récits des choses passées faits par un des héros, les songes qui donnent lieu de faire connoître des choses éloignées, les prophéties qui apprennent des choses futures. Et tout ces appendices des poëmes sont des moyens heureux d'en aggrandir la matière sans en blesser l'unité.

Il n'y a que la Victoire établie sur la main de Jupiter que nous oserions critiquer, malgré notre respect pour l'excellence des anciens. Cette petite statue, portée par une autre, est évidemment statue sur statue, sujet sur sujet. Mais la grande disproportion de cet accessoire avec la figure principale, faisoit disparoître cette faute; et que sait-on si un homme du génie de Phydias n'en avoit pas tiré avantage? Sans doute, il n'y

avoit dans ce groupe d'autre statue que la Victoire, et Jupiter étoit en effet un Dieu.

Toutes les fois qu'on a l'occasion de s'occuper de ces grands ouvrages de sculpture, faits en pièces d'ivoire, nécessairement rassemblées, puisque cette matière n'est jamais en assez grand volume pour suffire à des formes un peu étendues d'un seul bloc, on ne peut s'empêcher d'admirer l'habileté des Grecs dans l'artifice des armatures. On dit que le bras avancé du Jupiter qui portoit la Victoire, n'avoit pas fléchi d'une ligne, après des siècles, tant les contre-poids établis en étoient sûrs. On doit également se former une haute idée de la perfection de leurs assemblages, pour que les sutures de tant de pièces d'ivoire réunies fussent inaperçues et en même-temps solides. Et l'on en couclud que les Arts mécaniques n'étoient pas moins perfectionnés chez les Grecs, que les Arts libéraux.

On raconte que Phydias et Alcamène concoururent pour une statue qui devoit être placée à une grande élévation, et qu'ayant exposé chacun leur ouvrage sur la place publique, la statue d'Alcamène, soignée et finie, l'emporta d'abord, et celle de Phydias, heurtée et creusée, alloit être rejetée. Mais Phydias ayant obtenu

qu'on examinât ces statues dans l'élévation où elles devoient être placées, la première, qui avoit paru si supérieure, perdit tout son éclat, et la seconde, qui avoit semblé informe de près, parut dans ce lieu élevé, dessinée avec élégance et correction, et remporta le prix.

Cette ancienne anecdote est une ancienne erreur que le nom de Phydias a accreditée. Il ne faut point que les ornemens de sculpture, placés loin de la vue, soient plus heurtés et plus creusés que ceux qui en sont rapprochés. Il faut qu'ils soient grossis en proportion de leur éloignement, et sculptés dans la mesure de leur grosseur, et toujours selon l'Art, et comme s'ils étoient plus petits. Ceux qui nous ont transmis cette anecdote ont necessairement égaré l'opinion, à moins qu'ils n'aient entendu de la différence de grosseur, ce qu'ils paroissent faire entendre de la différence de sculpture. Il est certain que si la statue, finement sculptée, avoit eu l'augmentation nécessaire, elle auroit paru bien faite dans sa perspective, et que la statue grossièrement taillée, dans les mêmes proportions, auroit paru d'en bas grossière et informe. Chambray a réfuté cette erreur des anciens avec beaucoup d'intelligence dans ses Parallèles; et Goujon avec beaucoup d'évidence

dans ses sculptures du Louvre. L'antiquité est très-respectable : ses préceptes, qu'une longue suite d'aprobations a consacrés, ont un poids infini lorsqu'ils s'accordent avec la raison ; mais on ne doit pas balancer à les réjetter, lorsqu'ils lui sont contraires : car les préceptes de la raison sont plus anciens encore, et ont un cours imprescriptible.

Phydias n'épuisa ni toutes les ressources de son Art, ni toute l'admiration de son siècle. On vit bientôt Policlète de Sicione se signaler en rassemblant, dans ses statues, tout ce qu'on peut admirer dans la beauté humaine, comme Phydias avoit imprimé aux siennes tout ce qu'on peut imaginer dans la grandeur divine. Policlète sut bien représenter les hommes, comme Phydias sut bien représenter les Dieux. C'est Policlète qui fit sur-tout cette statue fameuse d'un garde du Roi de Perse, que les Grecs appelèrent *canon* ou *la règle*. Les proportions les plus justes y étoient observées, et cette pièce servoit à les mesurer dans les autres statues.

Praxitelle continua de soutenir, chez les Grecs, l'Art de la sculpture dans son excellence. Une Vénus habillée pour les habitans de Cos, une Vénus nue pour les habitans de Cnide, une statue de la courtisane Phriné pour les habi-

tants de Delphes, lui acquirent le premier rang parmi les sculpteurs de son temps, et l'égalèrent aux plus habiles de ses prédécesseurs. On raconte qu'il cachoit soigneusement son sentiment sur chacun de ses ouvrages, pour laisser au public le mérite de les apprécier; mais que la courtisane Phriné, pour connoître celui qu'il estimoit supérieur, s'avisa de lui dire que le feu étoit a son attelier. *Ah!* s'écria aussitôt Praxitelle, *mon Cupidon, mon Satyre!* Et c'est ainsi qu'on lui arracha son secret sur ses meilleurs ouvrages. La mémoire du Satyre s'est perdue; mais le jugement du public paroît s'être rencontré avec celui de l'Artiste à l'égard du Cupidon, qui a passé constamment pour son chef-d'œuvre.

Miron, Athénien, est sur-tout célèbre pour avoir fait une vache si parfaite que les animaux s'y trompoient. On a voulu ici visiblement répéter, pour les sculpteurs, l'illusion qu'on a dit que le peintre Parrhasius avoit fait, aux oiseaux, avec son panier de fruit. Mais les modernes mettent de pareilles anecdotes au rang des plantes vaines qu'il faut savoir émonder en moissonnant dans le champ fertile de l'antiquité. Miron a fait un Bacchus, un Apollon, un Hercule qui ont mérité d'être placés parmi

les chefs-d'œuvres dont les Romains crurent devoir dépouiller la Grèce.

Lysippe de Sicione acquit une grande célébrité sous le règne d'Alexandre, dont il fut admis seul à faire le portrait en sculpture, comme Apelles en peinture. Les ouvrages de Lysippe furent aussi nombreux qu'excellents. On a compté jusqu'à six cents statues de ce maître; ce qui ne peut s'entendre, pour la plupart, que de statues répétées par la fonte. Le plus beau de ses ouvrages étoit la statue d'un homme sortant du bain. Cette pièce fut transportée à Rome, où elle décoroit les bains publics d'Agrippa. Tibère voulut s'en emparer et la placer dans son palais; le peuple romain la fit rapporter, et prouva qu'on connoissoit à Rome ce principe que les chefs-d'œuvres des Arts une fois fondés et voués, sont une chose publique, et ne peuvent jamais redevenir une propriété particulière et mobiliaire.

Pendant que tant de sculpteurs habiles enrichissoient la Grèce de leurs ouvrages, Scopas, natif de Paros, les rivalisoit à Ephèse et dans l'Asie mineure. Il se distingua d'abord par une Vénus qui le disputa à celle de Praxitelle. Il fit une famille de Niobé, des groupes de Vesta, d'Apollon, de Neptune, de Nymphes

et de Néréides; tous ouvrages que l'antiquité admiroit. Mais ce qui éternise sur-tout la mémoire de Scopas, est le tombeau qu'Arthémise lui fit construire pour le Roi Mausole, son mari, dans la ville d'Halicarnasse, et qui a été mis, ainsi que le Jupiter de Phydias, au nombre des sept merveilles du monde.

Aux descriptions confuses qui nous sont restées de ce monument, on ne peut se former une idée parfaite de sa forme. On croit voir qu'il réunissoit, à beaucoup de simplicité et d'unité, beaucoup de richesses et d'appareils. On se l'est représenté comme une très-haute et très-large pyramide tronquée; sur l'esplanade s'élevoit un péristile en colonne de marbre, surmonté d'un char, dans lequel étoit la statue du Roi Mausole. Rien n'est resté de ce monument, qui étoit défendu par tant de célébrité.

La même fatalité se fait remarquer dans le renversement et l'anéantissement du colosse de Rhodes, fait par Charès, natif de Lindes dans la même île. Cette statue représentoit Apollon, ou le Soleil, patron des Rhodiens. Elle avoit soixante-dix coudées de hauteur. Un homme avoit de la peine à embrasser son pouce. Un de ses doigts étoit aussi grand qu'une statue ordinaire. La matière en étoit de bronze, de

fer et de plomb : de bronze, pour la partie apparente et extérieure ; de fer, pour l'armature intérieure ; de plomb, pour la soudure. Le plomb y servoit aussi à certains remplissages nécessaires à la gravité du poids, comme dans les jambes et dans les pieds. Mais le corps étoit rempli de forts blocs de pierre, qui assujettissoient l'armature, et servoient d'appui aux parties rassemblées de cette statue, qui avoit été nécessairement fondue par pièces.

Charès mit douze ans à l'exécution de cet ouvrage, qui n'a resté debout que cinquante-six ans. Un tremblement de terre, dit-on, le renversa, et il ne fit que hâter ce que son propre poids devoit nécessairement faire. A moins qu'il ne fût posé sur un rocher primitif de granit, il n'y avoit point de base qu'il ne dût briser et enfoncer. Il est reconnu aujourd'hui, que ce qu'on a supposé de sa position à l'entrée du port, les jambes écartées, chacun de ses pieds portant sur une des extrémités du môle, est impossible et apocryphe. A sa chute, il seroit tombé dans la mer. Et le passage des vaisseaux, entre ses jambes, est une supposition plus puérile que merveilleuse.

Ce colosse a resté environ sept cents ans par terre, sans qu'on puisse seulement reconnoître

aujourd'hui la place où il a été érigé. Il avoit coûté quinze cents mille francs de notre monnoie. Et le calife Othman, qui le fit détruire, en retira, en métaux, la charge de neuf cents chameaux, c'est-à-dire, environ sept cents mille livres pesant. Ainsi, ce monument si solide n'a presque existé que dans la mémoire. Charès, son auteur, est mort de chagrin et de disgrace avant de l'avoir entièrement achevé. Il a été très-peu de temps en place, et a enfin disparu sous des mains barbares. Effort inouï de construction, auquel semble s'être attaché, à sa naissance même, un effort inouï de destruction qui en a triomphé sans cesse!

Nous croyons devoir borner là l'histoire de nos anciens sculpteurs. C'est à peu près tout ce qu'il en faut connoître pour l'Art en lui-même. Un plus grand détail tiendroit plus à l'érudition qu'au développement du goût. Mais, en finissant, il n'est pas indifférent d'observer que tous ces sculpteurs si parfaits appartenoient à la Grèce, à l'Asie mineure, à la grande Asie, à l'Afrique; tous pays qui professent aujourd'hui, comme principe de leurs institutions, l'horreur de la sculpture; tous pays où l'on ne trouveroit pas aujourd'hui un sculpteur; et où, s'il existe encore quelque statue, c'est qu'on ne

l'a pas encore découverte pour la briser, ou que la résistance de la matière en a empêché la destruction. Cette vicissitude, loin de rendre indifférent sur le sort des Arts, doit intéresser d'autant plus les hommes de sens à leur conservation, et les armer d'une salutaire prévoyance contre l'invasion de la barbarie, qui ne détruit les Arts que pour détruire la civilisation, et mettre à la place la terreur et la tyrannie.

CHAPITRE XXVIII.

Des fameux Ouvrages de Sculpture antique.

Après avoir indiqué les plus fameux sculpteurs anciens qui ont honoré les Arts et laissé des traces dans l'histoire, notre attention doit se porter naturellement sur les monuments de sculpture antique qui nous sont parvenus; et la première instruction de quiconque aspire à s'initier aux Arts, doit être la connoissance de ces divers chefs-d'œuvres.

Il faut savoir que le plus beau des antiques, en notre possession, est un fragment de statue connu sous le nom de *Torse*, qu'on imagine être un Hercule mourant, où il n'y a que le corps, les cuisses, et une partie des genoux; et que cet antique est hautement ce que la sculpture, dans tout le monde connu, offre de plus parfait.

Il faut savoir que nous possédons, en antiques de la première classe, cinq statues presque entières : l'Apollon Pithien, connu généralement sous le nom d'*Apollon du Belvedère;* la Vénus dite *de Médicis;* la Diane dite *de*

Versailles; l'Hercule dit *de Farnèse;* et le Gladiateur.

Il faut savoir que nous possédons encore, en antiques de la première classe, plusieurs groupes: le Laocoon, la Niobé, la Dircé, Castor et Pollux, les Lutteurs, Electre et Oreste.

Il faut savoir que nous possédons, en antiques d'un mérite presqu'égal aux précédents, vingt statues aussi à peu près entières: le Jupiter, la Junon, la Minerve, la Vénus du Capitole, la Vénus d'Arles, le Mars, le Bacchus, le Mercure, l'Antinous *ou* le Lantin, l'Hermaphrodite, le Gladiateur mourant *ou* le Mirmile, l'Hercule commode, le Méléagre, le Thésée, l'Achille, l'Idole égyptienne, la Leucothoé, l'Amazone, le Discobole, le Germanicus.

Il faut savoir qu'outre ces chefs-d'œuvres d'un mérite plus que supérieur, nous possédons encore, en statues et en bas-reliefs, plus de trois cents antiques remarquables pour le style, pour l'historique de l'Art, et pour l'établissement des comparaisons.

Il faut encore savoir qu'il existe une statue équestre, en bronze, représentant Marc-Aurèle. Ce groupe intéresse sous le rapport de l'Art par sa conservation, par son beau mouvement, par son grand style; il intéresse sous le

rapport des traditions, en nous transmettant l'image d'un des maîtres des nations, qui a le mieux mérité du genre humain; il intéresse enfin sous le rapport des usages, en liant le système d'équitation des François à celui des peuples de l'antiquité, qui avoient adopté le plus commode, le plns noble, le plus parfait.

Il faut savoir enfin, et il faut le dire, le proclamer, le faire retentir; il faut savoir que ces riches monuments des Arts, consacrés par l'admiration des siècles, sont presque tous rassemblés dans la capitale de la France, où, réunis avec les chefs-d'œuvres modernes, ils forment la plus excellente école de goût, qui ait jamais pu, et qui puisse jamais exister.

Mais, ce n'est pas assez de posséder ces pièces admirables, il faut apprendre à les voir, exercer son intelligence en les voyant, les revoir encore, les parcourir, les étudier. Elles sont tellement naturelles, que, quoiqu'elles ne manquent point de saisir au premier coup-d'œil, on n'en sent que peu à peu la grande perfection; et il est nécessaire de les revoir plusieurs fois pour en découvrir la haute sublimité.

Cependant, tout respectables que soient ces ouvrages, il n'y en a point qui porte le nom, ni de Policlète, ni de Praxitèle, ni de Phydias.

Le Torse, porte le nom d'Apollonius, Athénien.

La Vénus de Médicis, porte le nom de Cléomène, Athénien.

L'Hercule-Farnèse, porte le nom de Glicon, Athénien.

Le Gladiateur combattant, porte le nom d'Agasias, Éphésien.

Le Germanicus, porte le nom de Cléomènes, fils d'un autre Cléomènes, Athénien.

L'Apollon, ni la Diane, ne portent aucun nom, et ceux-là pourroient être de la main de quelqu'un de ces maîtres les plus célèbres. Ils étoient si reconnoissables à l'excellence de leurs productions, qu'il est possible qu'ils aient regardé comme superflus d'imprimer leurs noms à celles-là. Au reste, si les maîtres ne se sont pas indiqués sur ces ouvrages, les ouvrages indiquent assez les maîtres, et jamais plus beaux ouvrages n'ont appelé de plus grands noms.

Nous avons possédé le Cupidon de Praxitèle; et cette fameuse statue à appartenu à la princesse Isabelle d'Est, ayeule des ducs de Mantoue; mais on ne sait point entre les mains de qui elle a passé depuis. On croit que notre Faune en repos est une répétition du Satyre

de Praxitèle. Si l'on ne peut affirmer qu'elle soit de cette habile main, au moins peut-on affirmer que cette statue est digne d'en être.

Les deux Chevaux menés par deux hommes nus, qu'on voit dans Rome à Monte-Cavalo, et qui portent le nom, l'un de Phydias, l'autre de Praxitèle, sont encore bien dignes d'être de la main de ces maîtres par leur extrême beauté; mais on ne peut se dissimuler que cette désignation d'auteur n'a rien d'authentique.

On n'est pas plus fondé à attribuer à Lysippe les quatre Chevaux de bronze devenus fameux par leurs déplacemens. Ces quatre Chevaux, ont d'abord été fondus à Corynthe. De Corynthe ils ont été transportés à Rome, pour y être placés à l'Arc-de-Triomphe de Septime-Sévère; de Rome, Constantin les a fait passer à Constantinople, qu'il vouloit décorer et enrichir des dépouilles de l'ancienne capitale du monde. Les François, en prenant Constantinople, enlevèrent les quatre Chevaux de bronze, et en firent présent à la république de Venise, qui en orna l'entrée de sa Cathédrale. Enfin, à la prise de Venise, les François ont encore disposé de ces quatre Chevaux, et les ont amenés à Paris, où ils ont été consacrés à la gloire de l'Empereur régnant, et placés sur l'Arc-de-

Triomphe qu'une suite inouïe de Victoires lui a fait si justement ériger.

Ces quatre Chevaux sont, en effet, plus chers encore à l'histoire qu'aux Arts. Tous leurs déplacements sont liés aux renversements absolus des systèmes politiques du monde. Pourquoi leur fixité en France n'y annonceroit-elle pas l'établissement du système le plus utile au genre humain, et le plus durable qui ait encore existé? Qu'on nous permette cet augure : il n'est pas superstitieux : le chant des coqs n'est pas une prophétie, et il n'en annonce pas moins sûrement le lever du soleil.

Si ces quatre Chevaux étoient de Lysippe, il faudroit qu'ils eussent passé plusieurs centaines d'années à Corynthe, avant leur premier transport à Rome, pour l'Arc-de-Triomphe de Septime-Sévère, où ils auroient commencé à changer de destination. Quoi qu'il en soit, ce sont des ouvrages recommandables, sans être des antiques de la première classe, et ils servent à nous montrer que les anciens mettoient comme nous, de la différence dans leur manière de traiter leurs ouvrages de décor et leurs ouvrages précieux.

Les ouvrages de décor, tels que les statues et les bas-reliefs faisant partie de l'extérieur des

édifices, se fondent dans l'ordonnance générale. Il suffit qu'ils soient d'un bon style pour s'y lier et y bien figurer. Tandis que les ouvrages faits pour être près de la vue exigent un fini précieux. Les ouvrages de décor ne veulent être ni heurtés, ni creusés; mais ils souffrent un peu moins de recherche que les autres. C'est cette différente destination qui met cette différence dans les antiques qui nous sont parvenus. Les uns de décor, tels que les Muses, les Sénateurs, et tous les Etrusques, ne présentent que du style et des masses correctes de dessin, sans détail. Les autres, objets principaux de l'attention, tels que l'Apollon, la Diane, la Vénus, l'Hercule, réunissent le style et le fini, les masses et les détails; et les uns et les autres ont le mérite qui leur est propre.

Au reste, on ne doit pas douter que les anciens n'eussent des formes arrêtées et convenues pour les représentations de leurs dieux. Leurs nombreuses médailles, les bas-reliefs que nous en avons recueillis nous l'attestent; et ces témoignages sont irrécusables. Jupiter étoit par-tout un homme de quarante ans, développant, dans son corps et dans ses traits, toute la force et toute la majesté de la stature humaine. C'étoit le type de la beauté de l'homme sévère,

habitué à commander; comme Junon, sa compagne, étoit le type de la beauté imposante. Vénus étoit une femme jeune qui, de ses deux mains un peu rapprochées, sembloit vouloir couvrir son corps élégant, en ne donnant à la pudeur que ce qu'il en falloit pour relever ses charmes; c'étoit le type de la beauté de la jeunesse dans le sexe. Apollon étoit un homme de vingt-cinq ans, figuré dans l'action de lancer une flèche, ou de tenir une lyre. Ce dieu devoit présenter le type de la beauté dans un jeune homme cultivé. Mercure devoit être le type de la beauté, dans un homme de trente ans, agile et infatigable. Hercule, le type de la beauté d'un homme fort et exercé aux travaux, dans la maturité de l'âge. Minerve, de l'intelligence; Mars, de l'intrépidité; et ainsi de toutes les statues des dieux et des héros admis dans le culte. Chacune devoit représenter par excellence un genre de beauté et de perfection qu'on aimoit à reconnoître dans la nature.

Il en résulte que, quand les premiers Artistes eurent arrêté les formes et les attitudes caractéristiques de ces dieux, les peuples s'accoutumèrent à ne les voir que sous ces formes convenues, et n'en voulurent avoir que des répétitions. Les plus grands sculpteurs se bor-

nèrent alors au mérite d'une parfaite exécution; et ce sont d'excellentes statues de ce genre qui sont parvenues jusques à nous.

Cependant nous sommes certains que le groupe de Laocoon a fait l'admiration de Rome, comme il fait la nôtre. Pline en parle comme d'un chef-d'œuvre justement célèbre de son temps. Il met Polidore de Rhodes, son auteur, au rang des sculpteurs du premier ordre; et ce monument, ainsi constaté, nous sert d'échelle suffisante pour mesurer l'estime que nous devons à tous ceux qui en approchent.

CHAPITRE XXIX.

Des Sculpteurs modernes.

LA renaissance de la sculpture, chez les modernes, est de la même époque que celle de la peinture. Ces deux Arts, enfants du dessin, ont toujours marché de front. C'est environ un siècle avant Léon X et François Ier, que la noble émulation de se rendre habile dans les Arts s'empara, en Italie et en France, d'un grand nombre d'esprits ardents qui, tendant tous au même but par diverses routes, parvinrent à faire de bons ouvrages, à établir de bons principes, et sur-tout à former de bons élèves.

C'est ensuite de ce concours heureux que parut, en Italie, Michel-Ange, et en France, Jean Cousin. Ces deux hommes, si précieux aux Arts, suivirent précisément la même marche, quoique très-éloignés l'un de l'autre, et sans aucun rapport entr'eux. Ils achevèrent, chacun dans leur pays, de dissiper le nuage épais de barbarie qui y avoit jusques-là entouré les Arts. Le combat du bon et du mauvais goût

finit devant ces caractères intrépides ; et tout le monde pensant, éclairé par leurs ouvrages, se rangea, dès ce moment, du côté de l'élégance, de la grandeur et du beau.

Michel-Ange naquit en 1474, et mourut en 1564; Jean Cousin naquit en 1530, et mourut vers 1599 : de sorte que les deux hommes extraordinaires ont été trente-quatre ans contemporains sans se connoître. L'un et l'autre a été peintre, sculpteur et architecte; l'un et l'autre a développé ses talents sur des Mausolées; l'un et l'autre a peint un Jugement universel. Tous deux ont été austères et uniquement passionnés pour leur Art; tous deux ont vécu sous plusieurs princes; tous deux ont parcouru une longue et paisible carrière.

Mais le développement de leurs talens eut cela de différent, que Michel-Ange trouva toujours des moyens d'appliquer son génie à de grands ouvrages; et que Jean Cousin n'eut que de petites occasions de montrer toute l'étendue du sien : et cette différence n'a point son principe dans les hommes, mais dans les pays que chacun d'eux habitoit. En Italie, les Arts prenoient hautement leur place dans la chose publique : en France, ils commençoient seulement à être goûtés. La paix les étendoit,

en Italie : les guerres civiles les comprimoient encore en France. En Italie, les grands monuments de l'antiquité formoient un point de départ pour arriver aux vastes entreprises : en France, il falloit que les Artistes trouvassent le beau dans leur génie, et ils n'avoient devant eux que la barbarie.

Michel-Ange parcourut les cours d'Italie ; illustra de ses grands travaux Rome, Florence et Venise : Jean Cousin ne quitta point Paris et la ville de Sens, où il étoit né. Les monuments de sa gloire sont des statues de pierre tendre, et quelques fragiles vitraux. Il semble que d'aussi grands talents, appliqués à des matières aussi périssables, n'en ont été que plus précieusement recueillis : parce qu'on est tranquille sur le sort des choses vastes qui se conservent elles-mêmes par leur étendue, et qu'on tend la main aux petites choses qu'on voit marquées d'un grand caractère.

Le Jugement dernier, de Michel-Ange, est un immense tableau : celui de Jean Cousin est d'une grandeur médiocre ; la composition de Michel-Ange est formée d'une infinité de groupes, presque tous sur le même plan : celle de Jean Cousin est d'une grande variété de groupes, distribués sur des plans différents. La

pensée de Michel-Ange est grande, mais monotone, comme celle d'un poëme didactique : celle de Jean Cousin est noble et riche, comme celle d'un poëme épique. L'Italien n'a que peu de couleur et point de coloris : le François n'a pas de coloris, mais il a une couleur vigoureuse et d'un bon accord. Le premier a un dessin hardi et intrépide : le second a un dessin correct, sage et ferme. Tous deux ont déployé un grand génie dans un grand sujet. Et si Jean Cousin, sans avoir vu Michel-Ange, a voulu, par une noble émulation, se faire comparer à lui, nous payons avec plaisir ce tribut à sa mémoire, en relevant le mérite de son travail, sans cesser d'admirer celui de Michel-Ange.

Ces deux tableaux ont été gravés par d'habiles gens : et ceux qui n'ont pas été à portée de comparer les originaux, ne peuvent voir qu'avec plaisir ces ouvrages célèbres rapprochés dans ces bonnes traductions.

Jean Cousin, s'est encore rendu utile aux Arts par un livre élémentaire, en même temps simple et profond, précis et détaillé. Il a su y aider la liberté de l'Art, de la correction géométrique. Ce livre, malgré sa grossière exécution en gravure sur bois, tient le premier

rang, et va, au moins, de pair avec celui de Léonard-de Vinci et celui de Gérard Audran.

Presque dans le même temps, florissoit à Paris Jean Goujon, qui a poussé la sculpture en bas-relief aussi loin que les anciens, et qui a égalé les modernes les plus estimés par la hardiesse et par la fécondité de ses compositions. L'agencement, toujours varié, de ses figures frappe, étonne, attache. Comme Michel-Ange, il force souvent la nature d'obéir à l'Art; mais ce que Michel-Ange donne à l'extraordinaire, Goujon le donne à la grâce, et il sait plaire autant que l'autre sait étonner.

On sera surpris peut-être de trouver Michel-Ange sans cesse en comparaison avec les hommes les plus habiles; mais cet hommage est dû à son génie. Il n'a ni la simplicité grecque, ni le style antique; mais il est grand, mais il est créateur, mais il est sublime : et il n'y aura jamais d'Artiste plus fait que lui pour donner la mesure de la puissance de l'Art.

Jean Goujon fut sur-tout employé aux embellissements du Louvre, où l'on admire ses plus importants ouvrages. Il y a poussé la sculpture de décor jusqu'au fini et au précieux. Cet Artiste passa une vie laborieuse et courte dans une aisance médiocre, et fut in-

humainement massacré dans la proscription de cette époque désastreuse.

Dans le même temps encore, ou très-peu de temps après, Paris posséda Germain Pilon qui, sans avoir précisément le goût antique, a un si grand goût, un dessin si fin, si pur et si certain, que ses beaux ouvrages le disputent à l'antique même. Ses productions sont célèbres, et sa vie fut obscure. Jean Cousin, Jean Goujon, Germain Pilon, que l'Italie eût comblés d'honneurs, n'eurent, en France, qu'une existence commune. L'estime, pour les Arts, n'étoit point encore établie généralement. La cour et la ville commençoient à se polir : la masse de la nation étoit toujours un peu barbare; elle ne s'est accommodée aux mœurs générales que vers le siècle de Louis XIV. Au reste, si ces trois grands Artistes n'ont pas autant occupé la renommée que ceux d'Italie, l'admiration pour leurs ouvrages va toujours en croissant; et c'est par eux sur-tout que la France atteint, dans les Arts, la gloire de l'ancienne Grèce, et partage celle de l'Italie moderne.

C'est à François Ier, c'est à Henri II, c'est à Diane de Poitiers, c'est au président de Thou, que les Arts furent redevables de leur rétablissement

en France. C'est sous leurs auspices que les trois grands sculpteurs, dont nous venons de parler, percèrent l'obscurité de la barbarie. Ils ne furent point étouffés par les rivalités de l'ignorance, parce que ces mains puissantes surent les soutenir. On ne voit point qu'ils aient été chercher ce goût pur, qui les distingue, ni dans la Grèce, ni dans l'Italie. De grands Princes appeloient à eux de grands mérites: de grands mérites voulurent répondre à l'attente de grands princes; et avec de pareils éléments, on trouve par-tout la perfection. Quand on est sur la route qui y mène, on y arrive promptement; quand on l'ignore absolument, on la crée.

Après de si beaux commencements, la sculpture sembloit devoir se soutenir, chez nous, dans son plus haut période; mais elle disparut avec ces habiles maîtres, pour ne renaître qu'au siècle de Louis XIV; et il faut retourner en Italie pour y trouver des sculpteurs dignes de figurer dans l'histoire des Arts.

C'est là qu'on vit paroître François Duquesnoy, dit vulgairement *François Flamand*, né à Bruxelles en 1584, et qui enrichit Rome de plusieurs chefs-d'œuvres.

Bientôt

Bientôt après, Algarde, digne ami de Poussin, s'approcha de si près de l'antique, qu'il mérita d'y être assimilé. Il fut chargé de refaire les bras d'un des antiques les plus intéressants, qui avoient été brisés et perdus. On y a laissé ceux d'Algarde après le recouvrement des autres; on s'est contenté de mettre les bras retrouvés à côté de la statue : ce qui satisfait les amis de l'antique, et prouve les talents des modernes.

Peu de temps après ces Artistes si sévères et si corrects, parut à Rome, avec un grand éclat, Bernini, sculpteur et architecte. Quoiqu'on puisse blâmer Bernini d'avoir été trop maniéré, et d'avoir toujours trop recherché l'esprit, il a poussé si loin son talent dans la composition, et son habileté à travailler le marbre, qu'il s'est acquis une place parmi les grands maîtres. Ses ouvrages sont affectés, mais ils ont de la vie et du sentiment : et si ce beau sentiment ne couvre pas les défauts, du moins les fait-il aisément supporter.

Bernini a fait cinquante statues remarquables dans Rome, et il y a construit, comme architecte, la Colonade de la place de Saint-Pierre, monument théâtral, à le bien apprécier; mais qui, à force d'être somptueux et

continu, finit par être imposant et magnifique.

La grande réputation, l'existence fastueuse de Bernini, le firent appeler, à Paris, par Louis XIV, pour y travailler à l'achèvement du Louvre. C'est là, qu'après avoir vu le projet de Perrault, certain de ne pouvoir déployer ses talents, il déploya, au moins, toute la grandeur de ses sentiments, en disant à Louis XIV: *Sire, il étoit bien inutile de me faire venir de Rome, puisque vous aviez, en France, d'aussi beaux génies*. Et en effet, les dessins que donna Bernini, pour ce palais, sont très-inférieurs à ceux dé Perrault. Bernini en faisoit un palais ordinaire, comme le Vatican: Perrault en a fait une merveille à laquelle rien ne se compare. Bernini renversoit tout ce qui étoit fait, même tout ce qui étoit parfait: Perrault a su conserver tout ce qui étoit beau, et a su le créer encore en le conservant.

Depuis Bernini, les François s'emparèrent exclusivement de la sculpture en France et en Italie, à Paris et à Rome.

A Rome, Legros et Théodon ravirent, par leurs travaux, tous les suffrages, chez un peuple accoutumé aux chefs-d'œuvres. Legros sur-tout donna aux modernes l'idée de cette belle sculpture des Athéniens, qui, en tra-

vaillant des figures que d'autres avoient pensées, mettoient, dans l'exécution, une ame qui les rendoient originales et premières. C'est dans ce sens qu'un Pape, homme d'esprit, lui dit à son départ de Rome, à propos des statues qu'il y avoit copiées : *Ce sont les originaux que vous emportez, M. Legros, et vous nous laissez les copies.*

A Paris, Sarrasin se montra digne de continuer les sculptures du Louvre, après Jean Goujon; et c'est assez l'apprécier. Lepeautre se signala par plusieurs groupes du plus beau et du plus savant travail. Les Anguier, Coisevox, Coustou et Girardon se distinguèrent aussi par quelques ouvrages précieux; mais ces Artistes se livrèrent trop, sous les auspices du peintre Lebrun, à la sculpture de simple décor, qui ne présente ni assez de fini, ni assez de précision pour pouvoir être mise au premier rang.

Mais Pujet, peintre, sculpteur et architecte, s'est ouvert, dans la sculpture, une carrière nouvelle, où lui seul a pu se signaler. Élève de la nature, c'est dans la grande et belle nature qu'il a puisé tous ses modèles. Doué d'une grande force de corps et d'une grande vigueur d'ame, il a fait obéir le marbre à son ciseau, et son génie y a fait circuler par-tout

le sentiment et la vie. Uniquement occupé de son Art, il dédaignoit les succès de cour, qu'il falloit acheter par des intrigues peu faites pour un amant du beau. Il vint rarement visiter ses émules, et s'obstina à fixer son séjour à Marseille, sa patrie. C'est delà qu'il envoya à Versailles ces magnifiques groupes qui font la gloire de la sculpture moderne, et qui en sont les dernières productions capitales à cette époque fameuse.

Nous nous arrêtons là dans l'histoire des sculpteurs modernes, et il seroit difficile d'y trouver une station plus satisfaisante.

CHAPITRE XXX.

Des fameux Ouvrages des Sculpteurs modernes.

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que le premier monument de sculpture bien conçu a été, chez les modernes, les Portes du Baptistaire de Saint-Jean, à Florence. La composition en est pure, riche, et parfaitement assemblée. Jusques-là on n'avoit fait que quelques essais noyés dans les formes gothiques. Un petit nombre de sculpteurs s'étoit essayé à placer çà et là des frises, des chapitaux, des corniches dans des ordonnances arabesques. Ce n'étoit que des préludes de décoration. Ce monument montra le premier une pièce entière, et enleva tous les suffrages.

Bientôt après, la statue de Moïse, faite pour le cénotaphe du pape Jules II, par Michel-Ange, prouva que le temps étoit venu où les idées communes ne pouvoient plus comprimer le génie. Cependant on voit, par la sorte d'élan qu'a pris Michel-Ange, qu'il combattoit encore contre le mauvais goût; on voit qu'il

a été obligé de dompter l'opinion par la force de son caractère, et qu'il en a triomphé avec violence. Cette habitude de vigueur lui a fait, pour ainsi dire, outrepasser les bornes du grand. Et il peut être incertain si sa fameuse statue de Moïse n'excite pas l'étonnement beaucoup plus encore que l'admiration.

Michel-Ange employa un excellent moyen de faire valoir son talent et de le faire mesurer. Il enterra, dans un endroit de Rome, qu'on alloit fouiller, une statue de l'Amour, où il avoit mis toute son habileté, et dont il avoit cassé et gardé un bras. On trouva bientôt cet Amour, et sa beauté le fit généralement déclarer antique. Michel-Ange produisit alors le bras qu'il s'étoit réservé, et jouit de son triomphe. Il fit un autre Amour pour la princesse d'Est, qui possédoit le fameux Amour de Praxitèle : et l'on dit que ces deux pièces soutenoient la comparaison.

Il a encore à Rome une statue de Bacchus, un Christ debout portant sa croix, qui tiennent un haut rang parmi les ouvrages modernes. Mais les plus beaux titres de Michel-Ange à l'immortalité sont les figures qu'il a placées sur les Tombeaux des Médicis, à Florence. Ces figures grandes, sévères, correctes, hardies,

déterminées, silencieuses, saisissent l'attention et la soutiennent. Elles pensent et font penser; elles ne sont imitées d'aucun maître et n'ont pu être imitées. Il existe encore, à Paris, deux figures d'esclaves en marbre, que Michel-Ange avoit faites pour un Mausolée. Elles ont quelques parties non achevées; mais, comme tout ce qui est sorti des mains de ce grand Artiste est remarquable et classique, on n'hésite pas à les mettre au rang des beaux ouvrages des modernes.

A Paris, au Muséum des Monuments françois, on admire avec justice la statue de l'amiral Chabot, couché sur son cénotaphe, chef-d'œuvre de Jean Cousin. Cette statue, l'une des plus belles des modernes, a la pureté du dessin, la noblesse de l'expression, la tranquillité de la composition. Malgré la roideur de l'armure, recouverte d'une tóge surbrodée, indication nécessaire des dignités du héros, le mouvement de la figure est si bien senti et si bien indiqué, que la pensée en suit à souhait toutes les formes. La pose en est doucement contrastée sans recherche, ni affectation, et tout s'y rapporte à un ensemble parfait. Cette statue n'est point de marbre, elle est de simple albâtre. Plus elle est fragile, plus elle demande

qu'on donne des soins à sa conservation, pour la gloire de l'époque où elle a été faite, et pour l'honneur du ciseau françois.

Dans le même Muséum, les statues de marbre de François Ier. et de la Reine son épouse, en état de mort; celle de Diane de Poitiers, en chasseresse, ouvrages simples et vrais, et en même temps nobles et grands, immortalisent le ciseau de Jean Goujon. Cet Artiste, l'un des plus intéressants de la sculpture moderne, s'est sur-tout distingué par la beauté de ses bas-reliefs, où il rivalise l'antique. Ceux dont il a entouré le Tombeau de François Ier., ceux de la Fontaine des Innocents, ceux de l'hôtel de Carnavalet, ceux du Louvre, sont des ouvrages achevés. C'est là que le décor est poussé jusqu'au plus précieux fini. Tout y est arrêté, ferme et grand. Les figures de l'Attique, les Enfants de la frise du second ordre, les Victoires disposées sur les couronnements des portes, sont des types de perfection auxquels rien ne peut être comparé. Si ces ouvrages eussent été placés à Rome, il n'y aurait jamais eu assez de *Cicerone* pour les prôner. A Paris, on en jouit, on les estime; mais ce n'est pas assez : il faut savoir leur payer le tribut d'admiration qui leur est dû.

Les quatre Cariatides, qui soutiennent la tribune de la salle des banquets au Louvre, et toute la composition de cette Tribune, sont, non-seulement un des chefs-d'œuvres de Goujon, mais un des chefs-d'œuvres de la sculpture. La noblesse, la grâce, l'élégance svelte de ces figures, la beauté de leurs draperies, où le sculpteur a si bien senti et si savamment renouvelé dans les plis, le principe des anciens, en font un des monuments les plus marquants. Sa vue transporte aussitôt à Athènes. Cette belle pensée a été répétée dans plusieurs compositions de peinture, de sculpture et de gravure. Perrault l'a placée dans son Vitruve. Cependant, sa célébrité n'a été répandue, jusqu'à présent, que parmi les Artistes; elle mérite d'aller aux gens du monde, comme un vrai titre de gloire nationale; car les marques de génie, dans les Arts, n'honorent pas moins que dans les lettres et dans les armes.

Le riche Muséum des monuments françois contient encore le Tombeau du chancelier de Birague, en bronze, et de son épouse, en marbre; le Tombeau de Henri II, et de Catherine de Médicis: ouvrages inappréciables de Germain Pilon, ainsi que son groupe des trois Grâces, plus saillant et encore plus spécieux.

Ce ne sont point ici les draperies, ni les formes antiques : ce sont des formes superbes, des contours élégants, des mouvements bien sentis, des tournures d'un excellent goût, un dessin noble, fin, correct. Et l'on peut dire que si ce maître eût beaucoup travaillé, il eût transmis à l'admiration de la postérité le goût françois, comme les anciens y ont fait passer le goût grec.

Ce même Muséum offre, parmi les morceaux que l'amour des Arts et de la Patrie y a si heureusement recueillis, un grand nombre d'autres pièces de ces habiles sculpteurs, que les amateurs ne doivent point se lasser de revoir, ni les Artistes d'étudier.

On admire, à Rome, un immense bas-relief de marbre, représentant Saint-Pierre et Saint-Paul arrêtant Attila, d'Algarde ; un autre, représentant la Peste de Milan, par Théodon; un autre, représentant Saint-Louis de Gonzague, par Legros. Ces trois excellents ouvrages sont mis au nombre des chefs-d'œuvres qui honorent le plus les modernes, et par leur étendue, et par leur perfection.

Nous avons à faire remarquer, à Paris, parmi les beaux monuments de sculpture moderne, les huit Cariatides colossales du pavil-

lon du Louvre, pensées par Goujon, et exécutées par Sarrasin, d'une manière digne de celui qui les avoit conçues. Ce magnifique ouvrage eût suffi pour faire vivre le nom du sculpteur; mais il s'est encore rendu recommandable par la chapelle de Bourbon, dont les bas-reliefs seront toujours admirés. Sarrasin avoit aussi fait plusieurs Crucifix, genre de sculpture de pratique, où l'on dit qu'il a excellé. Le sujet, qui est une figure nue, est favorable en cela à la sculpture; et l'idée morale, qui en résulte, couvre ce que la pose a de contraire à l'Art. L'abandon où l'on voit ainsi réduit un homme aussi surnaturellement parfait, la souffrance de ce Roi de la nature mourant, présentent, en effet, de grands motifs à l'intérêt et de belles ressources aux talents. Au reste, nous ne louons ces morceaux que sur leur réputation; car nous ne pouvons en indiquer aucun.

Nous avons des deux Anguier, de Girardon, de Coisevox et de Coustou, des statues et des groupes d'un très-beau style. Tout en les proposant à l'admiration, il faut savoir avouer que le travail de ces maîtres, comme nous l'avons dit, tient toujours un peu de la sculpture de décor. Tous leurs ouvrages, distribués dans les décorations étonnantes de Versailles,

de Marly et des Tuileries, y remplissent des places heureuses, et y occupent merveilleusement l'attention. Ils sont beaux dans l'ensemble où ils sont ingénieusement liés; mais il n'y en a que très-peu qui soutinssent isolément un examen sévère et délicat. Ces Artistes ont fait un très-grand nombre de belles statues en marbre et en bronze, sans en offrir aucune qui puisse entrer en comparaison avec l'antique. Elles sont bonnes en ce qu'elles sont, et aux places où elles sont; mais on ne peut pas les indiquer comme les types du parfait et du sublime.

A Paris, le groupe d'Arrie et Pœtus, se donnant ensemble la mort, mérite de prendre son rang parmi les beaux monuments de sculpture. L'intérêt de la scène, la grandeur du style, la justesse de l'expression, la beauté de l'exécution, tout se réunit pour en faire un objet capital. Le choix du sujet, la composition et la pensée de ce groupe, sont dus à Théodon. L'exécution appartient à Lepeautre. Et pour tout dire, l'agencement des figures des femmes appartient à Poussin, et a été pris dans son groupe de l'évanouissement d'Esther. Ce qui n'est point un plagiat, mais une louable imitation. On n'est point plagiaire, quand on se met ainsi au niveau de ceux qu'on imite.

On ne pourroit pas mettre à un rang aussi éminent, le groupe de Lepeautre, qui représente Enée sauvant de Troie son père, ses dieux et son fils, qui décore, ainsi que le précédent, le jardin des Tuileries. On y voit la même excellence dans l'exécution, une bonne composition, un dessin correct, une belle imitation de la nature; mais on n'y trouve point ce grand sentiment qui nous élève au-dessus de nous-mêmes, et qui fait le charme des Arts. Il paroît qu'il a manqué ici, à l'exécution de Lepeautre, la pensée de Théodon.

Nous avons compris dans l'histoire des grands sculpteurs, et nous le devions, nous y avons compris Bernini. Bernini a été un grand Artiste, mais aucun de ses ouvrages n'est capital; et nous prions qu'on nous dispense d'en indiquer. Si l'on vouloit nous reprocher à cet égard notre sévérité, nous rappellerions que nous avons presque passé sous silence les ouvrages de tous nos grands praticiens françois : le Tombeau de Richelieu, le Tombeau de Colbert, le Tombeau des Longueville, les Chevaux de Marly, les Bains d'Apollon. Si l'on nous forçoit de célébrer quelques ouvrages de Bernini, nous ne pourrions nous empêcher de revenir sur nos pas, et d'en produire des deux Anguier, de Girardon, de

Lorrain, de Coustou, de Coisevox, tous Artistes dignes d'avoir un nom, comme Bernini, et qui, comme lui, n'ont rien laissé d'intimement précieux. Nous ne saurions trop rappeler que c'est uniquement sur les choses éminentes que nous nous appliquons à diriger l'attention, pour aller à notre but, qui est de faire connoître ce qui est bon, de faire estimer ce qui est excellent, de faire admirer ce qui est sublime.

C'est comme sublime que nous indiquons le groupe de Pujet, représentant l'athlète Milon, arrêté dans les éclats rapprochés d'un arbre, et dévoré par un lion. La contraction des muscles, l'expression générale de la souffrance, sentie sur tous les membres prononcés d'un athlète, et d'un athlète tel qu'a pu être Milon, font de ce groupe, l'un des prodiges de la sculpture. Cette statue capte à tel point, qu'on n'y voit plus de marbre; c'est de la chair, c'est l'homme, c'est le lion. On souffre avec l'athlète; et l'on ne peut s'en séparer. On le voit comme on voit un fait; on n'y aperçoit point un ouvrage, et l'on ne pense point à le louer, tandis qu'on le regarde; ce n'est que quand on a pu le quitter, qu'on se sent pénétré d'admiration.

Le groupe de Persée délivrant Andromède, par le même Pujet, développe dans le gracieux,

tout ce que le précédent a étalé dans le terrible. La figure d'Andromède est si heureuse, si touchante, si vraie, qu'elle devient absolument nature. Elle n'est ni sévère, ni voluptueuse; elle est vraie seulement, et elle charme. Les ouvrages de Pujet ne sont plus des statues, ce sont les objets eux-mêmes.

On a critiqué, dans ce groupe, la grandeur de la taille de Persée, auprès de celle d'Andromède. Et l'on a voulu défendre Pujet, en observant qu'Andromède est dans les mesures de la Vénus de Médicis, et Persée dans celles de l'Apollon du Belvédère. L'application des mesures de deux statues, qui ne groupent point ensemble, ne pourroit justifier Pujet. Et il faut convenir que ce groupe laisse quelque chose à reprendre sous ce rapport. On pourroit l'excuser mieux, en disant que ces deux figures sont de proportions inégales sans être disparates, et que ces inégalités se rencontrent souvent dans la nature, où elles n'ont rien de choquant, lorsque c'est, comme ici, la stature de l'homme qui domine. Mais ce que l'on est obligé d'excuser dans les Arts, est toujours un peu condamné. On peut disputer sur un raisonnement: on ne peut disputer sur un sentiment; et l'on n'a rien à objecter à celui qui vous dit: cela ne sauroit

me plaire. On est charmé d'Andromède; et la figure de Persée a beau être belle, sa perfection est en pure perte; personne ne la regarde.

Pujet nous a laissé un autre monument inouï de son génie dans la figure d'un Hercule se reposant sur ses armes, connu sous le nom *d'Hercule françois*. Cet ouvrage semble avoir été pensé et exécuté d'un seul trait, en un seul jour. Le marbre n'en paroît pas taillé, mais pétri. Michel-Ange avoit exprimé les muscles; Pujet exprime ici les muscles, les nerfs, la peau, les articulations les plus délicates, comme les plus fortes, sans que le travail y devienne jamais petit. Ce morceau de sculpture est plus attrayant qu'imposant. Il semble que l'auteur y ayant mis tout le naturel, le solide et le vrai que l'Art peut atteindre, n'a pas voulu en contrarier l'effet, par l'imposant qui s'en éloigne toujours un peu.

Pujet a encore, à Versailles, un bas-relief représentant Alexandre devant Diogène; à Marseille, des Armoiries; à Toulon, des Cariatides; à Mantoue, une Assomption; à Gènes, un St.-Sébastien, et il n'y a pas un de ces ouvrages qui ne doive être noté; parce qu'il n'y en a pas un qui ne soit marqué du sceau de l'originalité et du génie.

Enfin,

Enfin, Pujet a amené les beautés de l'Art dans ces immenses bâtiments flottants de notre marine militaire, que nous nommons *vaisseaux de haut-bord*. Ces merveilles de l'intelligence humaine, ces nefs étonnantes n'avoient jusques-là eu d'autre parure, que leur appareil de voiles et d'armement. Venise la première avoit embelli son Bucentaure, Gènes sa Capitane : mais ces beaux vaisseaux pouvoient à peine sortir du port. Pujet s'empara, à Toulon, de la construction de nos navires. Il y sut réunir les belles formes aux bonnes formes. Il sentit que l'intelligence, la guerre et les dangers, en élevant l'ame, appellent les ornements. Il en distribua à la poupe et à la proue ; il les lia à l'ensemble du bâtiment. Et nos vaisseaux de guerre, devenus en même-temps citadelles et palais, allèrent au loin rendre des peuples inconnus témoins de notre splendeur, comme ils l'étoient de notre intrépidité. Toutes les nations maritimes apportèrent aussitôt la même richesse dans leurs navires. C'est à Pujet qu'est dû le rétablissement de cette décoration si bien appliquée. C'est Pujet, qui a pensé à faire du siége de la magnanimité, le siége de la magnificence.

Nous finirons l'indication des ouvrages re-

marquables de la sculpture des modernes, par quelques réflexions. Voilà de beaux ouvrages; voilà de grands Artistes; mais tous ces hommes si éminemment habiles ont-ils fait tout ce qu'ils pouvoient faire? Non. Les uns ont été contrariés par l'ignorance; les autres dominés par leurs patrons; les autres pressés par le besoin; les autres comprimés par leurs rivaux. Aucun peut-être n'a été libre de faire ce que son génie lui inspiroit. Pour que des athlètes déploient tous leurs moyens, il faut que la carrière soit vaste; il faut qu'elle soit libre; il faut qu'elle soit environnée de spectateurs experts et bienveillants. Malgré tous nos succès précédens, nous n'arrivons qu'à présent à cette disposition générale, faite pour porter chez nous la sculpture à son plus grand développement. Nous avons des idées plus justes du beau, plus d'objets de comparaisons, plus de moyens de perfection. Il faudra bien que les chefs-d'œuvres éclosent.

Quelques-uns des monuments modernes que nous venons de désigner, égalent ceux de l'antiquité. Les bas-reliefs de Jean Goujon sont parfaits. Si l'on prenoit quelques parties des statues de Goujon, de Pilon, ou de Pujet, elles le disputeroient au Torse. Mais ce n'est pas

assez. Il nous faut des ouvrages complets; il nous en faut en quantité; il faut que nous surabondions comme les anciens.

Nous n'avons que cinquante beaux antiques; il est vrai : mais il en a été perdu mille. Nous n'avons que trente beaux morceaux modernes, et nous avons tout conservé. Voilà un grand vide à remplir pour nos sculpteurs; voilà un vaste champ ouvert au travail; voilà de beaux motifs d'émulation. L'horison des Arts s'est aggrandi, s'est épuré : c'est à nos Artistes à y faire arriver des ouvrages dignes d'y paroître.

CHAPITRE XXXI.

Des Ouvrages de petite proportion.

QUE les figures d'un tableau soient d'une grandeur vraie, ou d'une grandeur colossale, ou d'une grandeur au-dessous de celle de la nature, c'est ce dont l'imagination s'accommode également; parce que, dans un tableau, le lieu de la scène étant déterminé dans un cadre, tout s'y rapporte et s'y correspond. La perspective linéaire ordonne tous les objets dans leurs proportions relatives; et la perspective aérienne achève de les mettre entr'eux dans un ensemble parfait.

C'est pourquoi, en peinture, l'étendue des ouvrages et leurs proportions ont été pour peu de chose dans l'estime qu'on leur a portée. Raphaël n'a fait presque que de grands tableaux: Poussin n'a presque fait que des tableaux meublants : tous deux sont admirables, parce que tous deux sont pensés et consommés. On le répète, les tableaux ont une superficie magique qui réduit tout ce qu'on y voit tracé à un système convenu. On adopte ce système sans seu-

lement qu'on y pense, sans même qu'on s'en aperçoive. Ici, la mesure est dans l'ensemble des objets représentés, beaucoup plus que dans la vue qui s'en occupe.

Mais un ouvrage de sculpture est placé là réellement et physiquement devant vos regards, sans aucun intermédiaire qui vous amène à ses proportions. Vous jugez de sa grandeur vraie sans prestige ; et la perspective elle-même ne fait qu'ajouter à la justesse de votre jugement.

Cet état de choses n'interdit cependant pas aux sculpteurs de varier les proportions de leurs figures, comme le pratiquent les peintres; mais il prouve que les sculpteurs ont une difficulté de plus à vaincre. Et même cette difficulté ne se présente dans toute sa rigueur que lorsqu'ils veulent travailler en petit. Car le colossal en impose toujours, et l'imagination se prête facilement à ce qui la porte hors des mesures ordinaires.

Lors donc que les sculpteurs veulent travailler en petit, il faut qu'ils soient bien sûrs de trouver, dans la grandeur de leur style, de quoi racheter ce qui manque à la grandeur vraie de leurs figures. Le défaut de style ou de formes met bientôt les petites statues au rang des pou-

pées; et rien n'est plus difficile que de vaincre par l'Art cet obstacle de la nature.

Les anciens ont, comme nous, traité la sculpture en petit. Leurs auteurs nous l'apprennent: les ouvrages qu'ils nous ont laissés, en bronze, en agathe, en basalte, nous l'attestent. Leurs dieux Lares étoient de très-petites statues. Cicéron, dans une de ses oraisons, accuse Verrès d'avoir dépouillé les Siciliens, non-seulement de grandes statues, mais de beaucoup de chefs-d'œuvres en petites figures d'ivoire et de différents métaux. Stace consacre une de ses pièces à louer une petite statue d'Hercule. Voici ses propres termes. On aime ces témoignages anciens, parce qu'on aime le goût de tous les temps.

« Mais ce qui me frappa le plus, dit Stace, » en parlant des raretés de Vindex, ce fut un » Hercule que je vis sur sa modeste table à » manger, et qui sembloit en être la divinité » tutélaire. Je ne pouvois me lasser de le re- » garder, tant il me paroissoit achevé, tant il » avoit de noblesse et de majesté dans ses pro- » portions. C'est un Dieu, m'écriai-je! c'est » Hercule lui-même! tel qu'il s'apparut à Ly- » sippe, lorsqu'il lui ordonna de le représen- » ter avec toute sa force et toute sa grandeur,

» dans la courte dimension d'un pied. Non,
» Vulcain lui-même n'auroit pu plier son
» adresse à faire un tel chef-d'œuvre avec si
» peu de matière ».

Nous voyons, et par ce que les anciens ont écrit, et par ce qu'ils ont fait, qu'ils tenoient au principe que nous développons ici, et qu'ils pensoient qu'il faut être un très-grand maître pour faire paroître grande une petite statue.

Il résulte de nos observations que les colosses, même médiocres, feront toujours une certaine sensation, au moins d'étonnement, si ce n'est d'admiration; que les statues les plus raisonnables seront celles qui se rapprocheront le plus des proportions de la nature; et que les petites statues ne pourront être estimées qu'autant qu'elles seront d'une insigne et rigoureuse perfection.

CHAPITRE XXXII.

Comparaison des Sculpteurs avec les grands Écrivains.

IL résulte de ce qui a été dit sur les sculpteurs connus, et sur leurs ouvrages, que nous pouvons les ranger en trois classes bien distinctes : les sculpteurs grecs, les sculpteurs italiens, les sculpteurs français.

Les sculpteurs grecs paroîtront s'être arrêtés au point le plus juste, dans les différentes parties qui constituent la perfection de leur Art. Ils sont finis, sans être minutieux ; ils sont variés, sans cesser d'être simples ; ils sont grands, sans être gigantesques ; ils sont gracieux, sans être affectés ; ils sont arrangés, sans cesser d'être naturels.

— Les sculpteurs italiens ont eu, comme les grecs, le fini, et c'est un de leurs mérites. Ils ont su être variés ; mais leur variété paroît souvent un peu cherchée, et ne s'accorde pas toujours avec la simplicité. Ils sont grands ; mais leur grandeur, quoiqu'imposante, peut-être regardée souvent comme exagérée. Ils sont gra-

cieux, embellis et naturels; mais leur naturel n'est point sévère, et leur embellissement tient trop aux attitudes voluptueuses ou mêmes lascives; ce qui est un mauvais moyen d'intéresser, et devient une faute dans les Arts où la chasteté doit faire partie de la suprême beauté, et où la plus belle des Vénus est la Vénus pudique.

Les sculpteurs françois ont toutes les qualités des sculpteurs grecs; mais il faut savoir l'avouer, ils ne les ont pas toujours à un degré aussi éminent. Quelques sculptures françoises rivalisent l'antique; mais la masse ne soutiendroit pas, jusqu'à présent, une entière comparaison. Les sculpteurs de la cour de Louis XIV, sur-tout, se sont trop contentés du beau coup-d'œil. Nos sculpteurs d'aujourd'hui sentent qu'il faut plus pour emporter le prix dans cet Art si brillant. Nos sculpteurs précédents s'étoient arrêtés et peut-être égarés sur la route du beau; ceux d'à-présent la voient et y marchent.

Les sculpteurs grecs sont parfaits; les sculpteurs italiens sont habiles; les sculpteurs françois sont tantôt parfaits, comme les grecs, tantôt habiles, comme les italiens, tantôt seulement parés comme la nation à laquelle ils

appartiennent. Le sublime est rare par-tout. Les françois l'ont atteint comme les autres; mais on trouve au moins par-tout, et toujours dans leurs élans les plus ordinaires, la grâce, la noblesse et l'agrément; et c'est-là leur style national.

Enfin, pour completter notre examen, il nous reste à rapprocher les grands sculpteurs des grands écrivains. Et en les considérant sous ce rapport, nous trouvons, dans les monuments de sculptures des grecs, les mêmes qualités que dans leurs productions littéraires, une extrême simplicité, une suprême vérité, beaucoup de poésie et d'embellissement, et beaucoup de naïveté et de naturel. Ils savent être grands, et ne montrent point l'ambition de l'être. Ils sont riches, et n'affectent jamais de luxe. Les dieux et les héros d'Homère sont précisément ceux que les sculpteurs grecs nous ont laissés: l'esprit n'en conçoit point de plus ressemblants; et l'Hercule des poètes ne peut être autrement que celui de Glicon.

Les poètes grecs relevoient encore la noble simplicité de leurs fables par une perfection de style, telle que l'intérêt qu'inspiroient leurs belles conceptions s'accroissoit encore par la beauté de leur élocution. Vous ne voyez pas

un trait, dans l'Apollon, dans la Vénus, dans la Diane, qui ne soit poétique et inspiré; le génie éclate dans la disposition de ces figures; le génie éclate dans leur exécution. La vie et la verve poétique y circulent par-tout; et, comme dans la poésie grecque, tout y est sévère et tranquille, en même-temps qu'attrayant et vigoureux. Plus on suivra cette comparaison, plus on la trouvera féconde en rapprochements justes, dans les pensées comme dans le style, dans les principes comme dans les conséquences.

Nous trouverons aussi, dans les monuments de sculpture des Italiens, les mêmes qualités que dans leurs ouvrages de littérature. Nous reconnoîtrons les disparates de Dante et les caractères outrés de Berni, dans les productions de Michel-Ange. Hugonin, Roland, Rodomont, Ferragus, Sacripant sont des caricatures souvent sublimes; mais ce seront toujours des caricatures. Les fictions d'Angélique et de Médor sont plutôt de la licence que de la volupté; et nous voyons des conceptions de ce genre et un faire analogue dominer plus généralement dans la sculpture italienne. Michel-Ange avoit envoyé, à François Ier., des tableaux et des statues qu'on a été obligé de couvrir, et enfin de détruire.

Tel n'est point l'Art dans sa pureté; et, quoiqu'on allègue, l'Art ne doit jamais découvrir des actions qu'un instinct aussi général que raisonnable nous fait voiler dans la nature.

Les monuments de sculpture des François sont en tout comparables à ceux de la littérature latine. Les poètes latins ont suivi le goût grec, et il l'a bien fallu, puisque c'est le goût par excellence; mais ils sont un peu moins grands que leurs maîtres. Virgile, Horace, Ovide, Térence, Catulle, sont de beaux génies, sont même des modèles; mais on ne peut s'empêcher de penser qu'Homère, Pindare, Anacréon, Aristophanes, Théocrite, ont sur eux une primauté marquée. Et c'est ainsi que paroissent se placer, dans l'estime des nations, les sculpteurs françois. Ils sont dans la ligne du grand, ils y atteignent, on ne peut se refuser à les y placer; mais, comme les poètes latins, ils y ont pour supérieurs les grecs. Et quoique Goujon, Pilon et Pujet aient fait des choses dignes de toute admiration, on conçoit par l'Apollon, par le Laocoon, par le Torse, que les Phydias, les Praxitèle et les Miron avoient encore quelque chose de plus arrêté que les meilleurs sculpteurs François.

Au reste, les sculpteurs françois n'ont imité

aucune école. Ils s'appartiennent à eux-mêmes. S'ils tiennent aux Grecs dans les principes, c'est qu'on ne peut suivre la route du grand sans les rencontrer. S'ils tiennent aux poètes latins dans l'exécution, c'est que les poètes latins sont excellents, admirables, parfaits, et que rien ne pourroit leur être comparé, s'il n'existoit pas des poètes grecs. Enfin, les sculpteurs françois ont encore cela de comparable aux poètes latins, que même dans leurs ouvrages hâtés, tels que ceux de décor, on y trouve un style, une parure, une grandeur, qui ne laisse pas apercevoir d'abord qu'il puisse rien y avoir à désirer.

CHAPITRE XXXIII.

De l'Architecture.

L'ARCHITECTURE est l'Art de décorer les bâtiments, et c'est sous ce rapport qu'elle prend son rang parmi les Beaux-Arts. Elle tient à la peinture par le dessin, et à la sculpture par l'exécution de ses décors. Aussi plusieurs de nos grands Artistes, tels que Michel-Ange, Cousin et Pujet, ont-ils été tout-à-la-fois peintres, sculpteurs et architectes.

En effet, un beau bâtiment peut être regardé comme un vaste morceau de sculpture. Il doit être solidement construit, commodément distribué, et convenablement orné. La solidité, la commodité et l'ornement sont les trois qualités essentielles de l'architecture; et il faut qu'on les trouve par-tout, et toujours réunies dans ses monuments.

La solidité dépend de la construction; la commodité tient à la distribution; l'ornement résulte de la forme; et l'ornement peut être poussé depuis la plus simple élégance, jusqu'à la plus imposante majesté.

L'effet physique de l'architecture est de pourvoir à un des besoins les plus instans de l'homme, celui d'avoir un abri contre les intempéries de l'air. La nature lui a donné de la force; mais c'est en la multipliant encore par son intelligence qu'il parvient à se rendre maître de tout ce qui l'environne. Et le premier usage qu'il a fait de sa force et de son intelligence réunies, a été de se procurer un asyle sûr, salubre et défensif. Ainsi, sous le rapport physique, l'architecture est au rang des Arts de première nécessité.

L'effet moral de l'architecture, et c'est surtout sous ce rapport que nous la considérons, est d'embellir, de renforcer, de perpétuer le lien social, de rendre les hommes plus heureux, plus amis de leur pays, plus attachés à leurs concitoyens, plus expansifs pour leur postérité. Par elle on jouit à-la-fois du passé, du présent et de l'avenir; on se lie à plusieurs hommes et à plusieurs âges.

La magnificence des bâtiments élève l'ame de ceux qui en approchent; et, par un effet secret qui n'échappe point à l'œil du sage, elle donne à ceux qui les habitent des idées plus grandes et plus généreuses. Elle excite l'émulation, elle augmente le courage, elle inspire la vénération. Le peuple assistera avec plus de

respect à l'administration de la justice, dans de beaux palais; aux cérémonies religieuses, dans de beaux temples. Le citoyen aimera davantage la cité où plus de commodité et d'embellissement s'offriront à ses yeux. Tout homme, à mesure qu'il acquerra les vertus sociales, se plaira davantage dans de certaines idées de pureté, d'ordre, d'arrangement qui font désirer de beaux édifices. Enfin, de tous les monuments des Arts, les ouvrages d'architecture sont ceux qui frappent le plus les yeux. Et ils méritent qu'on leur donne d'autant plus de soin, que c'est par eux qu'on commence à prendre une idée du plus ou moins d'intelligence d'une nation.

Les sommes de deniers que les Rois emploient en entreprises d'architecture, ne doivent point être regretées, comme celles qu'ils appliquent à des vues ambitieuses, ou à un luxe vicieux et vain, qui ne laisse après lui que des semences de désordre. Les sommes qu'on dépense en bâtiments ne sortent des mains du peuple que pour y rentrer incontinent. Elles sont distribuées à une multitude d'artisans laborieux, qui sont entretenus par-là dans une honnête activité; qui y trouvent d'excellents moyens de subsistance, de santé, d'intelligence; et qui laissent des marques utiles de leur travail.

L'architecture

L'architecture est le centre et le dépôt de tous les chefs-d'œuvres; elle concentre dans elle-même la peinture et la sculpture, elle les abrite, elle les rassemble, et elle leur rend avec usure tout ce qu'elle en reçoit de magnificence. Elle honore les lettres même en disposant des asyles pompeux dignes d'en recevoir et d'en conserver les utiles productions.

Enfin, l'architecture est un Art toujours innocent, et dont l'abus même ne peut être nuisible. Elle ne remue aucune passion dangereuse. Elle n'inspire qu'un sentiment noble, ne donne qu'un plaisir pur, n'excite jamais dans les ames qu'une bienveillante admiration.

CHAPITRE XXXIV.

Histoire de l'Architecture.

Si nous trouvons des traces de la peinture et de la sculpture dans les temps les plus éloignés, l'architecture, comme Art nécessaire, seroit placée long-temps auparavant. Mais, comme Art d'embellissement, elle ne vient qu'après la peinture et la sculpture, à qui elle doit, comme nous l'avons déjà remarqué, toute son existence ornée.

L'histoire de l'architecture est l'histoire du genre humain. Nos fastes ne transmettent guères d'anciens évènements sans faire mention d'anciens monuments; et l'architecture a été recommandable aussitôt que les hommes ont commencé à s'estimer, à se rechercher, à se sentir nécessaires les uns aux autres.

Pour faire l'histoire de l'architecture, nous partirons de trois points, où nous paroît commencer tout ce qu'on en peut dire. Ces trois points sont, le plus ancien monument dont il soit parlé, le plus ancien monument dont on puisse se former une idée sensible, et le plus ancien monument existant. C'est à savoir, la tour de Babel, la ville de Babilone, et la py-

ramide de Cheops. La tour de Babel, nous la croyons; la ville de Babilone, nous l'imaginons; la pyramide de Cheops, nous pouvons la voir, l'examiner, la mesurer toute entière.

Le plus ancien monument d'architecture dont il soit parlé, est donc la tour de Babel, dont nos livres saints nous ont transmis la mémoire. Cet ouvrage n'est connu que par son interruption, et l'histoire en paroît destinée autant à rappeler un fait qu'à éterniser une leçon. Cette hauteur démesurée qui s'écrase elle-même, cette confusion de langage qui divise invinciblement les constructeurs, ces deux désastres que l'écriture consacre ensemble, sont faits pour avertir les ambitieux que le ciel a borné leurs moyens physiques, autant que leurs moyens moraux et politiques. L'interruption de la tour, avertit de l'impuissance des forces humaines pour changer la face du monde; la confusion des langues rend sensible l'impossibilité d'une seule et unique domination, qui n'appartient qu'au seul et unique Souverain de toutes choses, qu'à Dieu, devant qui, et devant qui seul, toutes les langues ne sont qu'une même pensée, tous les hommes qu'une même famille.

Le plus ancien des monuments d'architecture dont nous puissions nous former quelqu'idée pré-

cise, est la ville de Babilone, en Asie, que fonda le Roi Ninus et qu'acheva Sémiramis son épouse. Cette ville, assise dans une vaste plaine, formoit en son plan un quarré parfait que traversoit un fleuve majestueux. Ses murs épais étoient flanqués de hautes tours à des distances égales, et entourés d'un fossé large et profond que les eaux de l'Euphrate remplissoient et parcouroient. Soixante portes et soixante ponts répondoient sur chaque ligne à soixante larges rues qui traversoient cette ville de part en part, et qui la divisoient en différents quartiers, tous avec leurs temples, leurs rues particulières, leurs palais et leurs jardins. La plupart des maisons surmontées de terrasses étoient couvertes d'arbres qui entretenoient une fraîcheur nécessaire dans ce climat chaud. Cette ville, dont il ne reste plus aujourd'hui de vestige, a été, dans son tout et dans ses détails, le plus magnifique ensemble d'architecture qui ait existé sur la terre. Magnificence toutefois belle en récit, ou dans le premier coup-d'œil, mais qui devoit paroître bien insipide à l'usage, et que nous ne regarderions aujourd'hui que comme une embarrassante et insupportable monotonie.

Le plus ancien monument existant est la pyramide qui porte, par tradition, le nom de

Cheops. Elle paroît avoir été destinée, ainsi que celles qui l'entourent, à servir de sépulture aux anciens Rois d'Égypte. Notre EMPEREUR, ainsi que les Généraux et les Savants de sa suite, ont pénétré dans l'intérieur de ce mole, jusqu'à la chambre sépulcrale. Là ils ont lu la page la plus authentique de l'histoire, écrite en matériaux indestructibles, d'une manière ineffaçable, sur la surface même du monde. En contemplant l'Univers, nous voyons les temps dans leur succession ; en touchant un ancien ouvrage des Arts, nous franchissons tout ce qui est intermédiaire ; nous communiquons immédiatement avec ceux qui l'ont érigé. L'immortalité, partout ailleurs dans la pensée, est là visible et palpable.

Les Égyptiens ont poussé plus loin qu'aucun autre peuple, le faste des constructions. Leurs palais, nommés *labyrinthes*, ont servi à désigner depuis tout édifice d'une distribution vaste et compliquée : ce qui en fait assez présumer l'étendue et la magnificence. Leurs temples, élevés et majestueux, supportés par de nombreuses colonnes, précédés de longues avenues d'obélisques et de sphinx, forcent encore aujourd'hui au respect, la barbarie impuissante à les détruire. Leurs canaux, leurs

lacs, leurs aqueducs, leurs écluses, ont fait l'admiration des siècles, et ont mérité que les historiens, les plus habitués aux grandes choses, les aient mis au-dessus de tout ce qu'ils connoissoient, et les aient célébrés comme des merveilles.

Moïse, chez les Hébreux, plein d'une intelligence divine, prescrivit avec goût, dans sa loi, la forme des vases et des meubles qui devoient servir dans le Tabernacle, pour les cérémonies et pour les sacrifices. La forme qu'il donna à ce temple provisoire avoit toute la magnificence dont étoit susceptible un cabinet de bois précieux, fait pour être transporté, ainsi que la riche tente où il étoit déposé. David construisit ensuite les murs et les portes de cette fameuse ville de Jérusalem; et Salomon, son fils, l'embellit de ce magnifique temple, dont il ne reste plus de trace, mais dont la mémoire sera éternelle.

Les anciens Perses se rendirent aussi fort célèbres, dans l'antiquité, par la magnificence de leurs édifices, dont il reste encore des vestiges dans les ruines de Persépolis. Ce que nous en a transmis le fidèle et sage Chardin, dans ses dessins et dans ses récits, nous fait présumer que l'architecture des Perses tenoit

des ordonnances colossales de l'Égypte. On voit aussi qu'ils cherchoient à mettre à profit les données de la nature, en taillant en monuments les rochers eux-mêmes, et en donnant au marbre et au porphyre, sur leur lieu natal, des formes de portiques, de tombeaux et de temples; et ce genre de disposition leur est particulier. Au lieu de faire servir les carrières du désert à l'embellissement de leurs villes, ils alloient porter l'embellissement dans les carrières du désert : et ils ôtoient par-là à leurs monuments un de leurs principaux mérites, qui est celui de la construction dans les places où ils sont convenables et utiles.

Mais les Grecs arrêtèrent, avec une admirable précision, les mesures des différentes ordonnances d'architecture dont on s'étoit servi jusqu'alors; et dans cet Art, comme dans tous les autres, ils établirent des préceptes et donnèrent des exemples qui serviront à jamais de règles et de modèles. Règles si judicieuses que l'intelligence humaine, quelqu'effort qu'elle fasse, ne peut rien y ajouter qui en augmente l'excellence. Modèles si parfaits, qu'ils ne laissent plus au génie d'autre gloire que celle de les suivre. Le palais ou labyrinthe de Crète, construit par Dédale; le labyrinthe de Samos, bâti par Théo-

dore; la cadmée ou citadelle de Thèbes, ouvrage de Cadmus; les temples de Delphes, d'Olympie, d'Ephèse; les édifices de Corinthe et d'Athènes; mille autres monuments célèbres dans l'histoire, en Europe, en Asie et en Afrique, signalèrent la haute supériorité des Grecs dans cet Art, dont ils inspirèrent le goût à toutes les nations policées.

Les Romains, qui adoptèrent, avec le reste du monde, les règles d'architecture prescrites par les Grecs, portèrent à un très-haut point le faste de leurs bâtiments publics. Ils décorèrent leurs temples, leurs palais et leurs maisons; mais ils déployèrent leur plus grande magnificence daus leurs édifices d'agrément. Les bains publics, les lieux de spectacles et de divertissements furent, chez eux, d'une dépense et d'une grandeur qu'on auroit peine à concevoir, s'il n'en existoit pas encore d'entiers, soit dans Rome, soit dans différentes villes de France, où ces peuples établirent des colonies, et où ils introduisirent leurs mœurs. C'étoit, parmi les riches citoyens, à qui bâtiroit un plus beau théâtre, de plus vastes cirques, des bains plus somptueux, pour gagner les suffrages de ce peuple, devenu, dans son déclin, oisif et amateur des jeux. Cependant, plusieurs de leurs

citoyens se signalèrent par des ouvrages d'une utilité plus marquée, et firent construire des temples, des chemins, des ponts, des fontaines, des aqueducs, dont les débris sont encore aujourd'hui regardés avec admiration.

Après la ruine des Romains, les déluges de barbares, qui inondèrent tour-à-tour l'univers, le renversement des Royaumes et des Républiques, la désolation des peuples qui dura longtemps, éteignirent le goût des sciences et des Arts, et abolirent l'architecture. Les hommes, uniquement adonnés aux armes et au brigandage, ne s'occupèrent, pendant une longue suite de siècles, qu'à détruire et à saccager. Quelques métiers indispensables furent à peine grossièrement cultivés. L'agriculture même et le commerce furent méprisés et négligés, et toutes les choses publiques retombèrent dans le chaos. Quelques prêtres, les seuls propriétaires qu'on étoit convenu d'épargner, construisirent, durant les courses des Goths, un petit nombre de temples et de monastères, mais si informes, qu'on a peine à comprendre quelle règle ils suivirent et sur quels principes ils se fondèrent. Les ornements dont ils accompagnèrent ces édifices semblent avoir été taillés par des mains qui se sont écartées exprès de toute élégance,

tant ils sont grossiers et disproportionnés. C'est cette architecture, que nous nommons *gothique*, Elle n'est remarquable que par sa lourdeur, et il nous en reste plutôt des constructions que des monuments.

Les Arabes, devenus célèbres sous Mahomet et civils sous ses successeurs, se firent bientôt remarquer, parmi les nations, par leurs succès dans toute espèce d'Art. Répandus jusques dans l'Europe par leurs conquêtes, ils nous apportèrent, avec l'Art du calcul et du commerce, dans lequel ils excelloient, une médecine nouvelle et une nouvelle architecture. Cette architecture, plus légère, plus ornée, aussi solide et aussi facile à exécuter que la gothique, fut adoptée universellement. On éleva des temples, des palais, des tours selon cette ordonnance; et ces édifices, quoiqu'on en ait rejetté avec raison le principe, obtiennent encore, sous de certains rapports, une admiration méritée.

Enfin, le quinzième siècle arriva. Florence, Rome et Paris se réveillèrent. Cosme de Médicis, le pape Léon X, son neveu, et le roi François I[er]., ouvrirent les yeux. Ils voulurent, et les Arts se rétablirent : et l'architecture des Grecs reparut en Europe dans tout son charme et dans tout son appareil.

Depuis cette époque, l'architecture n'a éprouvé aucune vicissitude en Europe. Ses progrès ont toujours été en croissant; et, dans ce moment même, tout concourt à la porter à son plus grand développement. Nos villes sont mieux percées et plus aérées; nos temples plus nobles, nos maisons mieux disposées. La forme de nos meubles, la ciselure de nos vases, sont à un point de perfection où elles n'ont jamais été portées. Quels efforts ne faudroit-il pas pour faire redevenir barbares des hommes en possession de la magnificence, de la salubrité, de l'élégance? et tous ces avantages rehaussés par la supériorité militaire. Certainement tout peuple qui foule un sol embelli, amené à des idées également grandes dans tout ce qui le touche d'ailleurs, peut se promettre, en y ajoutant la valeur, de se conserver long-temps dans un haut degré de splendeur et de fortune. Les monuments soutiennent les armes: les armes défendent les monuments; et c'est aux Souverains, les plus amis des Arts, à ne jamais oublier qu'il faut que Minerve soit armée.

CHAPITRE XXXV.

Des Origines en Architecture.

L'histoire de l'architecture n'est point l'origine de l'architecture. On distingue ce qui a donné lieu à établir une chose, du rôle que cette chose, ainsi établie, a joué dans le cours des temps. Ce que nous allons développer dans ce chapitre, sur les origines en architecture, va faire d'autant plus sentir cette différence.

Si les Annales du monde ne nous ont transmis la description d'aucun monument primitif d'architecture, nous en trouvons par-tout l'origine écrite dans la nature. En l'interrogeant, elle nous apprend que quelques pierres, grossièrement assemblées, furent les autels sur lesquels on offrit à Dieu les premiers sacrifices. Des grottes, espacées et fermées de feuillages, furent nos premières habitations naturelles; des arbres rapprochés et garnis de terre ou de branchages, dans leurs intervalles, furent nos premières habitations artificielles. Et nos monuments les plus magnifiques conservent en-

core aujourd'hui des formes relatives à cette origine de toute architecture.

Ainsi, en remontant aux temps où, loin d'avoir des bâtiments décorés, l'on avoit à peine des maisons, on trouve les principes des divers membres d'architecture qui composent la décoration elle-même.

Incontestablement, les premiers temples ont été des bois; et long-temps encore après que le culte a été abrité sous des voûtes, les peuples les désertoient, dans de certaines fêtes, pour se rendre dans des bosquets consacrés, qui leur rappeloient leur religion primitive et leurs pompes pastorales. Cet usage a duré long-temps parmi les nations les plus civilisées : et Cicéron, dans ce qui nous reste de ses lois théologiques, recommande toujours la vénération pour les bois sacrés et pour les rits champêtres. Dans tous les temps les temples ont eu la forme d'une masse d'arbres rapprochés, colonnes naturelles, autour desquelles les hommes se réunissoient pour s'entr'aider, se rassurer, se réjouir sous les auspices et au nom de l'Être des êtres, à l'ombre de berceaux touffus de feuilles, de fleurs, et de fruits, charmes délicieux de leur existence.

Tous les temples portent, dans leurs diverses

dispositions, l'empreinte de cette origine simple, naturelle et noble. Il en est de même des autres édifices consacrés aux usages des hommes. Plus nous les examinerons, plus nous trouverons, dans leur construction primitive, les principes de leurs décorations les plus recherchées : et nous allons les voir dans les maisons comme nous les avons reconnus dans les temples.

Las de chercher un abri dans des cavernes, toujours humides et obscures, les premiers hommes se construisirent des cabanes avec des troncs d'arbres qu'ils élaguèrent et façonnèrent ensuite peu à peu. Des arbres plantés perpendiculairement furent les colonnes de ces premiers édifices; des arbres équarris en furent les premiers pilastres; d'autres arbres, placés sur ceux-ci horizontalément, en formèrent l'architrave. Des solives plus légères servirent aux assemblages. Des tables accumulées en furent la couverture. Les saillies de ces tables, de ces solives et de ces poutres formèrent les corniches. Une cabane quarrée, couverte d'abord de son plancher, et ensuite de son toît relevé en pente égale des deux côtés, pour l'écoulement des eaux, fut le premier fronton. Une cabane ronde, couverte d'arbres aboutissants tous au centre en forme pyramidale, fut le

premier dôme. Les pièces placées pour former les portes et les fenêtres furent les premiers chambranles. Peu à peu les hommes, perfectionnant les assemblages de leurs pièces de bois, formèrent des entraits, des jambages, des chevrons. Ils pratiquèrent plusieurs étages dans leurs cabanes. Delà les consoles, les arcs, les impostes. Telle est l'origine de la décoration, toute tirée des pièces essentielles de nos premières constructions.

Si la colonne, dans sa masse, indique un arbre, elle ne l'indique pas moins dans toutes ses parties. Le fust représente le corps de l'arbre, ou uni, ou légèrement cannelé, comme peut l'être l'écorce. Le chapiteau en représente la tête, dont les branches sont coupées, élaguées, contournées ou façonnées. La base en représente la souche aussi élaguée et contournée, et le stilobate, ou piédestal, les terrasses sur lesquelles il est érigé.

Une console est une partie de poutre en saillie; les denticules sont des saillies de solives plus pressées, et dont l'espace est égal en vide et en plein. Les encaissements des plafonds et des voûtes sont des poutres et des solives recroisées, dont les fleurons sont les assemblages. Les moulures des corniches sont les saillies des

différentes tables, ou plateaux cumulés pour l'entière sûreté des planchers et des toitures.

Mais, indépendamment de cette origine bien palpable de toutes nos pièces d'architecture, prises en masse et en détail, la nature fournit encore à l'architecture des principes plus généraux, qui servent à la diriger dans ses grands effets.

Vitruve indique un de ces principes dans l'aspect du corps humain. Mais il a peu développé cette idée, et n'en a point assez fait sentir les rapports. Ce principe, de tirer du corps humain les premières règles de l'architecture, ne peut s'entendre de la manière d'asseoir un bâtiment; car rien ne doit moins ressembler à la stature humaine que la façade d'un édifice. On tire de l'aspect du corps de l'homme, eu égard à l'architecture, ces trois principes généraux, l'unité, la symétrie, la variété. Il faut qu'un bâtiment soit un; de sorte que, malgré la diversité de ses parties, il paroisse absolument une seule et même chose, sur-tout dans son aspect extérieur, comme nous voyons qu'est le corps humain. Il faut qu'un bâtiment soit symétrique comme le corps humain; et cette règle s'étend aux parties séparées, telles que les colonnes, les pilastres, les consoles, dont une moitié doit toujours

toujours être semblable à l'autre. Il faut enfin qu'un bâtiment soit varié; de sorte que du haut au bas l'œil y rencontre de nouvelles choses, sans cependant cesser d'y trouver un intime rapport. Car dans le corps humain une forme succède à l'autre avec douceur, et de la tête aux pieds l'œil y rencontre plusieurs dispositions différentes, sans être choqué par aucun passage discordant.

Nous établissons un autre principe de la décoration des bâtiments; et nous le prenons dans l'aspect des arbres et des végétaux. Nous ajoutons ce principe à celui de Vitruve, pour faire mieux sentir les motifs de la décoration, et les raisons qui en déterminent les combinaisons principales. Les végétaux ont leur partie voisine de la terre forte, nourrie et solide. Ils s'amoindrissent ensuite, et parvenus à leur hauteur, ils s'écartent, s'allégissent, se décorent. Il en doit être ainsi d'un bâtiment. Il faut qu'il soit assis sur uue masse solide, que les parties du bas soient fortes et tranquilles, et que sa décoration augmente à mesure qu'il s'élève, au point d'y voir toute sa richesse déployée. Dans les intérieurs, les voûtes, les arcs, les plafonds, toutes les élévations veulent être enrichies. Ces combles, ces cintres nous abritent; mais tout en

nous garantissant, ils nous empêchent de voir ce beau ciel, et ils nous attristeroient, s'ils ne nous en présentoient pas l'équivalent par tout ce que l'Art peut admettre de richesse dans un ouvrage humain, comme les arbres nous le présentent dans la nature par tout ce qu'elle a de plus pompeux. Delà cette recherche qui a fait rassembler, de tout temps, dans les voûtes et les plafonds, toutes les ressources de l'architecture, de la peinture, et de la sculpture réunies.

Et il ne faudroit pas conclure de tous ces rapports si justes que l'architecture seroit un Art d'imitation, et que la décoration doit tendre à imiter les objets dont elle dérive. L'homme veut voir par-tout l'Art; mais il veut aussi voir par-tout la nature. Et la nature dans l'architecture n'est point dans l'imitation, mais dans la conservation des origines. Ce n'est point l'objet qu'on veut imiter; c'est le principe qu'on veut montrer, parce que ce principe est simple et grand.

L'architecture n'est donc point un Art d'imitation, mais l'Art de donner à des objets convenus de belles proportions. C'est pourquoi tous ses ornements sont soumis à la règle et au compas; et qu'on n'y admet que des fleurs et

des feuillages symétriques, des rosaces agencées d'une manière appropriée à la place qu'on veut décorer, se rapportant de loin à la nature, sans aucune imitation positive. Il n'est permis en architecture de rendre les objets au naturel que dans les statues et les bas-reliefs. Tous les autres ornements doivent être compassés et n'avoir de jeu que ce qu'il en faut pour animer le ciseau du sculpteur. Les roses, les acantes, les palmes, les rinceaux qui entrent dans les compartiments y sont disposés d'une manière arrêtée, uniforme, continue: en sorte qu'il soit évident qu'on a voulu embellir la pierre et non la dérober aux yeux. Tout ce qui fait partie d'un édifice doit offrir la pierre enrichie sans cesser d'avoir des formes relatives à la pierre.

Il en est de même des figures animées, lorsqu'on en admet dans la décoration. On donne aux visages d'hommes et aux mufles de bêtes plutôt l'aspect de masques extraordinaires que de vraies têtes. On compose des figures fantastiques, des sphinx, des chimères, des dragons. On altère les formes, on les mélange, on les charge. Lorsqu'on emploie des figures pour supporter quelques parties d'édifice, on les termine par des enroulements, par des gaines, ou l'on en corrompt quelque partie : comme a fait

Jean Goujon dans les Cariatides de sa fameuse tribune. Il leur a tranché les bras pour leur rendre la qualité de colonne et de pierre, que la vie de son ciseau leur avoit ôtée.

En général, tous les ornements de l'architecture doivent se rapporter aux formes primitives des bâtiments, ne jamais déguiser la pierre, mais seulement la parer, et l'embellir. Et ils doivent sur-tout être assujettis dans leur plus grande liberté aux figures rondes et quarrées de la règle et du compas.

CHAPITRE XXXVI.

Principes généraux de l'Architecture.

UN écrivain ne doit pas craindre de se répéter pour mieux se faire entendre. Cependant voir une chose sous un rapport, et la voir ensuite sous un autre, n'est pas précisément se répéter. Qu'on ne nous accuse donc pas de répétition, lorsque nous descendons tantôt des principes aux conséquences, et que tantôt des conséquences nous remontons aux principes; puisqu'en trouvant sur toutes ces routes ce qui plaît, nous prouvons d'autant plus la bonté de notre doctrine.

Quels sont les édifices auxquels le public a donné un suffrage constant? On verra que ce sont ceux où l'unité, la simplicité et la richesse se font sur-tout remarquer.

Un édifice a de l'unité lorsque toutes ses parties se correspondent; de sorte qu'elles paroissent nécessaires les unes aux autres, et non avoir été ajoutées et rapportées.

La simplicité consiste en une distribution prudente et sobre des ornements; de sorte qu'on

n'y voie rien de confus, de compliqué, de prodigué.

Être simple et net, n'est pas être nu et vide. C'est une simplicité sans épargne, où tout est tranquille, où tout est à sa place, où tout se rappelle et se soutient, qui fait la richesse.

Développons un peu ces principes en les appliquant.

Comme un bâtiment élevé est déjà quelque chose de merveilleux, et qu'il est lui-même une décoration, il importe que les ornements l'accompagnent et ne le chargent point. C'est un des secrets de l'Art de laisser nues certaines parties, pour en faire valoir d'autres, et pour délasser la vue. La règle veut qu'on trouve entre les ornements des intervalles de repos, et que le nu du mur reparoisse d'espace en espace pour marquer fortement la forme générale de l'édifice.

Une des principales beautés de l'architecture est le mouvement. On appelle mouvement en architecture l'effet des saillies. Un mur nu est sans mouvement. Si l'on ajoute à ce mur un entablement, des pilastres, des portes, des fenêtres, des chambranles, il prend du mouvement; parce qu'on y voit des parties avancées, d'autres enfoncées; les unes couvertes, les autres

découvertes : ce qui produit des places ombrées et des places brillantes, du clair et de l'obscur. Les rayons différents du soleil, dans son levant, dans son midi, dans son couchant, donnent à l'ouvrage un effet encore différent. Enfin, selon qu'on le regarde de près ou de loin, devant ou de côté, les parties saillantes, cachant un endroit, découvrant un autre alternativement, lui donnent un aspect qui change autant de fois que celui qui l'observe change de fois de place. Le mouvement est à son plus haut point, lorsque les colonnes, les arcs et les piliers, étant dégagés du mur, on découvre des péristiles et des portiques. Cette disposition offre à la vue des percés, des enfoncemens, des perspectives, et les aspects y sont encore plus variés, soit selon la différente projection de la lumière, soit selon les différentes positions du spectateur.

Un bâtiment ne doit avoir, pour l'ordinaire, qu'un seul ordre. Quand on juge à propos de les cumuler, l'œil en demande trois; il est fatigué d'en voir deux ou quatre, parce qu'il n'y trouve point d'objet principal, point de milieu, point d'ensemble. Cinq ordres ne pourroient se cumuler que dans une tour, et seroient difficiles à arranger sans confusion.

Des architectes ont quelquefois engagé fort

heureusement un ordre dans un autre, en les liant avec adresse, et en faisant dominer l'un, en sorte qu'ils ne se disputent pas aux yeux. Michel-Ange y a très-bien réussi au Capitole. Mais ces partis sont regardés comme des hardiesses, et les hardiesses elles-mêmes consacrent les règles, en ne se faisant excuser que par des merveilles.

Au reste, les hardiesses sont rarement heureuses; et l'on ne peut qu'inviter les architectes à se garantir de la manie d'être neufs. Le désir de faire des choses nouvelles, de présenter des formes peu ordinaires, a égaré beaucoup d'Artistes. Il faut savoir résister à cette envie indiscrète de paroître innovateur, et se bien persuader qu'il est impossible qu'en général un temple ne ressemble à un autre temple, un palais à un autre palais, une maison à une autre maison, un jardin à un autre jardin. La position des bâtiments, leurs proportions, la distribution de leurs ornements sont les seules variétés que les architectes puissent y mettre : et le génie y trouve assez de quoi se développer.

L'architecture se plaît dans les nombres impairs. Elle veut que les portes, les fenêtres, les arcs soient disposés selon ces nombres; elle veut sur-tout que ce qui fait milieu soit ouvert à

l'usage, et présente une porte, une baie, un passage quelconque. C'est une des choses les plus fautives en décoration, que de présenter dans un milieu un gros-de-mur, ou une colonne.

Quand les escaliers ne peuvent être placés dans les milieux, il faut, autant qu'on le peut, les mettre à droite, et en ordonner les marches par nombres impairs, avec de larges foulées et des repos rapprochés. Ici, les grands espaces font partie de la décoration.

Ce n'est pas assez qu'un bâtiment soit solide, il faut encore qu'il le paroisse. Les légèretés, les subtilités, les expédients sont de mauvais goût. Une voûte surbaissée fatigue, un porte-à-faux déplaît; quoiqu'on soit convenu qu'on a pris toutes les précautions nécessaires pour assurer leur solidité, on n'aime point à y penser. L'idée de l'effort et de la difficulté vaincue refroidit et n'inspire qu'une admiration pénible.

La plus grande faute qu'un architecte puisse commettre, dans une construction décorée, est le porte-à-faux. Il y a porte-à-faux, lorsque des parties essentielles de la décoration, comme les colonnes, les bases, les frises, les murs, les voûtes, ne portent pas à-plomb, ou par des lignes continues, sur des masses solides jus-

qu'aux fondements. Il y a porte-à-faux, dans tous les dômes où la tour se rétrécissant, repose sur des pendentifs, et c'est le seul cas où ce défaut soit toléré. Il y a porte-à-faux, lorsqu'on place une statue sur un corps avancé. Il y a porte-à-faux, lorsqu'on élève un mur, une voûte, une colonnade, une balustrade sur des saillies. Les règles de la construction sont ici d'accord avec celles de la décoration, et tout ce qui porte à faux n'est ni sûr à habiter, ni agréable à voir.

Un aspect trop léger nuit au bon effet de l'architecture, un aspect lourd y nuit autant; cependant celui qui pèche par la lourdeur est moins défectueux que celui qui a donné dans la trop grande légèreté; parce que l'esprit de l'architecture est sur-tout la solidité, que la lourdeur suppose toujours. Les temples d'Égypte sont lourds et n'en sont pas moins admirés.

Un aspect triste, un aspect gai, peuvent avoir leur application : la tristesse aux tombeaux, la gaîté à des pavillons; mais, par-tout ailleurs, l'un et l'autre est à éviter. Dans les Arts, la tristesse comprime l'attention, la gaîté désorganise l'attention. L'architecture ne veut être ni triste ni riante. On se plaît à lui voir un aspect

ferme, sévère et grave. Ce qui est grave fait une impression profonde, tranquille, rassurante.

Trop d'étendue ou trop de petitesse a aussi ses inconvénients en décoration. Un petit bâtiment peut dégénérer en colifichet : un trop grand devient confus ou lâche. Où il y a trop d'étendue, l'œil ne peut point saisir d'ensemble ; la pensée ne cherche point à trouver de rapport. Qui ne sait s'arrêter, ne sait pas décorer.

L'architecture tire sur-tout une de ses principales beautés de l'élévation. L'élévation, la grande hauteur dans un bâtiment quelconque frappe toujours : et toujours il semble qu'il manque quelque chose à un bâtiment peu élevé, quelque parfait qu'il soit d'ailleurs. Ce qui est restreint en architecture est difficilement beau. Aussi, lorsqu'un architecte est absolument obligé de tenir un bâtiment surbaissé, il l'éloigne, il l'isole, pour que le rapprochement des autres édifices n'en détruise pas absolument l'effet. Les Egyptiens paroissent avoir mis au premier rang, dans leur architecture, l'élévation. Les Grecs ont évidemment voulu faire prédominer l'ensemble ; mais toujours en le combinant avec l'élévation. L'ensemble, la perfection des formes frappent les hommes délicats : l'élévation frappe tout le monde.

Les monuments d'architecture veulent, comme ceux de peinture et de sculpture, être en harmonie. L'harmonie résulte de leurs proportions en largeur, hauteur et profondeur. Quand la largeur prédomine au point de devenir monotone, on la combat par des masses accidentelles de dômes, de pavillons, de tours qu'on lie fortement avec la masse générale. La profondeur des bâtiments doit encore être en rapport avec leur étendue. Un bâtiment d'une immense largeur, qu'on traverse en une minute, n'arrête point l'attention et perd tout son effet.

Un édifice beau en soi, est beau dans toutes les situations; mais quand un architecte peut fixer l'espace où son bâtiment paroît dans son plus grand éclat, il lui assure beaucoup plus d'effet. Les ouvrages d'architecture sont comme les diamants qui brillent d'autant plus qu'on sait mieux les faire jouer par la manière de les entourer.

Ainsi, les avenues et les alentours contribuent à la décoration; mais ces accessoires ont leurs mesures. Il n'est point nécessaire qu'un bâtiment soit vu de loin, et les vues éloignées ne sont pas toujours à rechercher. Une trop grande masse d'air rend tout petit. Lorsqu'un

temple a devant lui une place du double de sa hauteur, lorsqu'un palais en a une de sa largeur, ces édifices ont tout le jeu nécessaire. Ils demandent sur-tout à être posés de façon à dominer, par leur assiette, sur tout ce qui les environne. Leur aspect est noble en montant, agréable de plein-pied, défectueux en descendant. L'architecture répugne sur-tout à descendre. Ce qui fait descendre abaisse les idées. L'esprit suit la position du corps.

Les goûts changent, dit-on; les bâtiments sont, comme tout le reste, sujets à l'empire de la mode. Il n'y a point de mode pour le génie : et ce qui est beau en principe, est beau dans tous les temps. La mode n'a aucune puissance sur ce qui est bien conçu et bien ordonné. Et les bâtiments, vraiment pensés, égyptiens, grecs, arabesques ou modernes, obtiendront toujours l'admiration en masse, même quand ils choqueront les goûts particuliers dans les détails.

Enfin, l'architecture est, par excellence, l'Art de donner aux bâtiments de belles proportions. Ces proportions doivent varier selon leur destination, leur position, leur matière. Et tout le mérite de l'architecte est d'arrêter si

bien ces proportions, qu'un homme raisonnable, en examinant le bâtiment donné, ne le désire ni plus grand, ni plus petit, ni plus simple, ni plus orné, et qu'il demeure satisfait de ce qui lui est présenté.

CHAPITRE XXXVII.

De la Construction.

Quelque peu qu'un bâtiment soit décoré, il doit être, dans toutes ses parties, d'une construction parfaite, de matériaux choisis, et établi sur des fondements inébranlables. Il n'est pas raisonnable de se livrer au superflu de la décoration, lorsque l'on s'est épargné sur le nécessaire de la construction. Bâtir est une œuvre libérale qui n'appartient qu'à l'homme opulent; et l'homme opulent qui fait bâtir, mû par des motifs honorables, ne doit rien négliger, soit comme citoyen, soit comme père de famille, pour rendre la dépense qu'il fait utile à ses contemporains et à sa postérité.

Pour qu'un bâtiment puisse s'élever, il faut qu'il soit fondé. S'il n'est pas assis sur une masse solide, la terre lui refuse son appui, et son poids l'entraîne bientôt, ainsi que les masses mobiles sur lesquels il est alors trop inégalement établi. Ce n'est que lorsque l'architecte a trouvé la terre mère, qu'il doit commencer ses fondations et les élever en matériaux solides,

jusqu'à la surface. Là, peut commencer utilement l'ouvrage de l'Art : et ce n'est qu'après avoir pourvu à la sûreté, qu'on est admissible à travailler à l'agrément.

La première décoration d'un bâtiment est dans la beauté des matériaux et dans leur parfait appareil. Le choix des plus belles et des meilleures pierres, l'égalité de leur assises, leur jointure intime et précise, leur conformité de couleur, forment le premier mérite d'un monument d'architecture. S'il n'a toutes ces conditions, les ornements qu'on y ajoute y paroissent à contre-sens, et n'obtiennent, au lieu de suffrages, que le blâme et la censure.

Les bons matériaux, pour l'architecture, sont toutes les sortes de pierres : la pierre, proprement dite, les granits, les porphyres, les marbres ; et il importe que la couleur de ces matériaux soit uniforme ou très-légèrement variée.

Les bâtiments composés de différentes sortes de marbres sont défectueux, en ce que leurs couleurs disparates se confondent avec les ombres, les altèrent ou les détruisent. Elles dérangent l'effet vrai de l'architecture, qui est tout entier dans la projection et le jeu de ces mêmes ombres. Quand on emploie ainsi des marbres

marbres différents, on tâche d'obvier à leur détonnance par des bronzes ou des dorures qui y remettent de l'accord et de l'harmonie, et encore cet expédient n'est-il pas toujours heureux.

Tous les marbres, tous les granits, tous les porphyres sont des pierres parfaites : et leur emploi, dans l'architecture, est toujours excellent, quant à la solidité. Mais il y a un grand choix à faire dans l'emploi de la pierre ordinaire.

La seule bonne pierre de construction est celle qui est compacte, dure, sonnante, sans veine, et d'un grain bien égal. Il faut qu'après avoir été extraite de la carrière elle ait resté long-temps à l'air avant que d'être employée. Ce n'est qu'après un hiver et un été révolus, qu'elle est bien sèche et bien éprouvée. Lorsqu'il lui reste quelques parties humides ou friables, les gelées et les temps pluvieux la décomposent dans œuvre, et elle entraîne la ruine de tout ce qui l'entoure.

Par les expériences qu'on a faites sur les fardeaux que pouvoient soutenir les différentes qualités de pierre, on a trouvé qu'un pied cube supporte, sans être écrasé, environ deux cents fois son volume. Ce rapport peut être considéré comme constant, de quelque nature que soient

les pierres : attendu qu'il est certain que leur force est en raison de leur densité et de leur pesanteur. La force des pierres diminue ou augmente encore selon l'épaisseur de leurs assises. Des pierres minces se brisent plus facilement : des pierres épaisses multiplient leur résistance. Les Egyptiens employoient des bancs entiers. Cette combinaison dans la portée des matériaux doit entrer pour beaucoup dans les proportions qu'on donne aux édifices.

Les anciens avoient beaucoup de monuments de marbre : quelques villes modernes en possèdent. Paris, construit en pierre, attend que son nouvel Auguste y fasse briller le marbre et le porphyre.

C'est une grande perfection dans un bâtiment que d'être, dans toutes ses parties, en pierre et en voûtes. Etabli par-là incorruptible et incombustible, il est garanti des principales attaques du temps. Mais les divers climats, l'humidité de certains vents, des pluies fréquentes et destructives, forcent, presque partout, d'y employer le bois pour les plafonds et pour les toitures. Le bon choix des bois est donc autant à recommander que celui des pierres; car les planchers sont les liaisons des édifices, comme les toits en sont les conservateurs.

Pour qu'un arbre puisse être utilement employé, dans la construction d'un édifice important, il faut qu'il soit venu dans une bonne exposition, qu'il ait été coupé dans une saison convenable, et qu'il ait un âge au-dessus de sa plus forte crue, au-dessous de son dépérissement.

On sait que l'exposition au levant et au nord est la meilleure pour les arbres destinés à la construction. Sous les vents de ces deux parties de l'atmosphère, ils conservent mieux leurs sucs et se perfectionnent davantage; sous le midi, leur qualité est moins bonne; sous le couchant, elle est ordinairement mauvaise: l'humidité de ce vent les délave et les affoiblit.

On sait encore que la saison de couper les arbres, pour l'usage des bâtiments, est l'hiver, avant que la sève monte ou commence à fermenter. Il est essentiel de choisir un temps sec pour cette opération: la pâte du bois est alors plus compacte et plus vidée d'une certaine humeur, qui fait corrompre la pièce lorsqu'elle y reste, et lorsqu'on n'a pas eu soin de la faire découler par une entaille au bas de l'arbre, quelque temps avant de l'abattre.

On n'ignore point non plus que, pour connoître l'âge d'un arbre, lorsqu'il est scié ho-

rizontalement par le pied, on compte les cercles qu'il a du centre à la circonférence. Comme il prend une nouvelle couche de substance ligneuse tous les ans, chaque couche circulaire est une année de l'âge de l'arbre. On ne coupe que ceux qu'on estime de l'âge requis; lorsqu'on s'est trompé à l'apparence, on ne doit point hésiter à les laisser pour des usages moins importants : et ce n'est pas toujours la grosseur qui peut faire juger de l'âge des arbres, parce que, selon le terrein où ils croissent et leur exposition, la substance ligneuse qui les forme est plus ou moins compacte, les cercles sont plus ou moins rapprochés, et par conséquent l'arbre est plus ou moins gros.

Le chêne est, dans nos climats, le bois le plus propre à être employé aux ouvrages d'architecture. Il est dans sa meilleure qualité lorsqu'il est d'un jet droit, lorsqu'il a cru sous des hivers égaux, de sorte que ses couches soient serrées et uniformes; lors enfin qu'il est au-delà de sa centième année, et en-deçà de sa deux-centième. Avant cent ans, il a trop de roideur dans les fibres, ce qui le rend sujet à se fendre en œuvre. Après deux cents ans, il a perdu de sa vigueur, et ses fibres fatiguées tendent au dépérissement. Le chêne qui aura

toutes les conditions requises, formera des pièces de charpente d'une grande force et d'une longue durée. Sous une couverture bien entretenue, il pourra subsister six cents ans. Dans la terre, sous l'eau, au pilotage des fondations, sa durée est incalculable, et l'on en a trouvé de quinze siècles qui avoient augmenté d'intensité. Il finit par s'identifier avec la terre, et s'y pétrifie. Il est à remarquer que l'humidité ne nuit point au chêne, mais qu'au contraire elle l'entretient, pourvu qu'elle soit continue, et qu'il n'éprouve point de passage de l'air à l'eau, du sec à l'humide. Cette alternative échauffe le chêne, l'épuise, le corrompt, et diminue de beaucoup sa force et sa durée.

Le noyer, qui a toutes les qualités du chêne, et qui peut recevoir un plus beau poli, est excellent pour les lambris, pour les portes, pour les fenêtres et pour toute la décoration appliquée après œuvre, nommée *menuiserie*. Mais ses parties ligneuses étant courtes et pressées, le rendent moins propre aux toitures et aux planchers que le chêne et le sapin, dont les fibres sont allongées, fermes, soutenues, élastiques.

Le sapin seroit le premier des arbres pour l'architecture si sa durée étoit aussi longue

que sa portée est forte et étendue. Mais on est obligé d'en renouveler les pièces d'époque en époque, parce que la matière résineuse qui y abonde, venant à se dessécher, y engendre, après un siècle ou deux, une vermoulure qui le détruit. Les constructeurs observent de donner du jour aux extrémités des pièces de chêne, pour que l'air les pénètre et les rafraîchisse; mais ils pratiquent le contraire pour les pièces de sapin, dont ils ont soin de bien sceller les deux bouts dans le mur, parce que moins l'air a d'accès dans l'intérieur du sapin, plus il se conserve. L'humidité sur-tout le décompose et le détruit; et l'on est forcé de renoncer à son usage dans les lieux où l'on ne peut l'en garantir.

Le fini précieux, le poli soigné contribuent beaucoup à la durée des pièces de bois. L'impression de l'air, l'humidité, le frottement ont beaucoup moins d'effet sur les surfaces lisses que sur les corps âpres et raboteux. Et ce n'est pas le seul cas où la beauté contribue à la bonté dans les ouvrages humains.

Les métaux sont encore au nombre des matériaux de la construction. Leur usage est en partie nécessaire et en partie de luxe; et l'on a porté la dépense jusqu'à couvrir des édifices

entiers de lames de plomb, d'étain, de cuivre et d'argent. Mais cette magnificence a presque toujours été un principe de destruction pour les bâtiments où on l'a déployée. À la moindre foiblesse dans les autorités, une cupidité barbare s'empare de ces métaux pour les disséminer. C'étoit un usage chez les anciens d'assujettir les pièces de marbre par des tenons de cuivre. Eh bien ! le misérable espoir de trouver de ces tenons a précipité la ruine de plusieurs temples. La voûte du Panthéon, à Rome, étoit renforcée par des encaissements de bronze. C'étoient des plateaux de ce métal qui portoient, d'une colonne à l'autre, les entablements de ce temple. Croiroit-on que c'est un Pape qui a fait arracher tous ces métaux pour en faire des canons et un baldaquin? Le fer est, de tous les métaux, le seul à recommander pour la construction. Il y devient le plus durable, non pas en soi, mais en ce qu'il ne tente pas les brigands et ceux qui détruisent par stupidité. Son vil prix le défend de la cupidité. Quelques soins à prendre dans l'emploi qu'on en fait peuvent le garantir aussi de l'oxidation.

Le bon goût proscrit, en architecture, l'emploi des matériaux factices, tels que les terres vernissées, les fayences, les porcelaines, e

sur-tout à l'extérieur. C'est là que la nature veut paroître essentiellement, et qu'il est défendu de mettre art sur art, fabrique dans fabrique, composition avec composition. Cette règle ne sauroit être trop répétée.

CHAPITRE XXXVIII.

Des Livres d'Architecture.

L'ARCHITECTURE a dans les Arts sa littérature particulière : et nous avons nombre de livres qui en ont traité. Le plus ancien de ceux qui nous restent est celui de Vitruve ; et c'est incomparablement le meilleur. Les modernes, quand ils traitent des Arts, croient qu'il ne faut écrire que pour les Artistes. Les anciens écrivoient pour tout le monde, et ils étoient en cela d'autant plus utiles aux Artistes. Les livres de métier ne sont guères bons que dans les ateliers où ils servent à aider la pratique : le gros du public ne doit pas les connoître. Cependant on remarque dans la très-vaste et très-surabondante bibliothèque d'architecture quelques livres dignes de l'attention générale. Les uns peuvent aider le génie des Artistes ; les autres former le goût des amateurs ; plusieurs servir à donner dans des récits, et dans des images fidèles, des idées justes de ce qui existe. Mais il faut déjà avoir une sorte de goût pour en faire le choix : et il n'est pas inutile d'indiquer les meilleurs.

En Italie, Vignole, Scamosi et Palladio ont fait des livres élémentaires qui sont dans les mains de tous les architectes, et que rien ne peut suppléer. En France, Philibert de Lhorme a donné les premières et les plus utiles leçons de construction : Chambray a établi des parallèles, entre les différentes exécutions des ordres, de la manière la plus savante et la plus profitable ; et Desgodets, en réunissant dans son excellent livre les mesures de tous les anciens monuments, a fait de cet ouvrage une véritable base de l'Art de décorer.

Depuis ces bons ouvrages, Laugier a jasé un livre sur l'architecture, qui s'est fait un peu remarquer : et il a seulement servi à démontrer qu'on intéresse toujours en parlant d'un Art avec passion, quand même on ne le connoît pas.

On rêve encore aujourd'hui, sur cette matière, beaucoup de livres où l'on ne trouve ni savoir, ni style, ni pensée : car les rêves ne sont pas des idées ; personne, il est vrai, ne les lit ; mais rien ne sauroit décourager des écrivains sans moyens, qui ne connoissent pas même leur impuissance.

De tous les Arts, l'architecture est celui dont on a le moins développé les éléments, celui où

l'on a dit le plus de choses vagues, le plus écrit et le plus mal écrit. La raison en est sensible: c'est un Art tout de fait; les principes en dérivent en partie des autres Arts : les règles en sont fixées : l'étude en appartient à l'usage. C'est un Art où il y a en effet peu à discuter, et où le grand mérite est d'exécuter.

On rapporte qu'un architecte se répandit un jour en longs discours devant les Athéniens, pour obtenir à ses projets les suffrages de ce peuple spirituel. Un autre architecte lui succéda à la tribune, et ne prononça, pour toute harangue, que ce peu de mots : *ce que celui-ci a dit, je le ferai.* Et il obtint la préférence. Ces mots peuvent s'appliquer à tous les livres d'architecture : il n'est permis d'y dire que ce qui est indispensable pour faire.

Quant à ces livres d'architecture, que les auteurs publient à grands frais pour y consigner leurs édifices oubliés, ou leurs projets rejetés, ils ne sont qu'insignifiants et vagues : le dégoût fait bientôt justice de tous ces monuments, si facilement construits avec le crayon. Il est trop aisé de faire des romans en architecture, pour qu'on puisse s'en amuser, même quand ils sont conformes aux principes. L'architecture n'existe que quand elle est appliquée aux usages, que

dans ses effets vrais. Les décorations de théâtre ne sont même pas de l'architecture : elles seroient souvent misérables en réalité, et il est très-ordinaire de se tromper sur un bâtiment en dessin. Tel édifice présenté sur le papier a surpris l'approbation : élevé sur le terrein, son mauvais effet a forcé à le démolir.

On rencontre encore un trop grand nombre de livres sur cet Art, où des architectes vont jusqu'à donner leurs projets exagérés, les erreurs de leur imagination déréglée pour des modèles à suivre : et ceux-là sont très-dangereux pour les jeunes Artistes. L'admiration est trompée dans toutes ces vues de villes sans maisons, de palais sans logements, de colonades sans objet. L'architecture est de tous les Arts celui qui est le plus susceptible d'exagération en théorie, et celui qui demande à être le plus retenu dans la pratique. Ces livres amplificateurs sont de fausses lumières qui égarent trop les Artistes : le bon goût et le bon sens les réprouvent également.

Mais le plus beau monument d'architecture littéraire qui existe est le livre de Vitruve, traduit et commenté par Perrault, avec des planches gravées par Leclerc. On ne songe point à ce qui y manque, en voyant tout ce

qu'on y trouve. C'est un beau traité d'alliance entre l'architecture ancienne et la moderne. Perrault, en faisant cet ouvrage, a peut-être aussi bien mérité des Arts, qu'en construisant le péristile du Louvre : et il fait dire avec raison que si l'on se plaît à le voir, on gagne encore infiniment à le lire.

CHAPITRE XXXIX.

Des cinq Ordres d'Architecture.

ON a vu, lorsque nous avons traité des origines en architecture, que c'est dans la colonne qu'est le principe de la décoration des édifices. Nous allons voir que les anciens ont si bien combiné les divers modes d'employer ce principe, qu'ils en ont fixé l'usage, et lui ont donné des règles invariables.

Comment se fait-il que l'Art qui tient au goût et au sentiment, et qui de sa nature est si libre, ait pu être astreint, avec tant d'autorité, à des mesures si précises? Comment les règles, qui par-tout ailleurs ne sont que des conseils, plus ou moins évidents, prennent-elles ici une mesure si absolue, qu'on va jusqu'à les appeler ordres et ordonnances?

C'est parce que ces ordonnances sont un excellent, un parfait résultat; c'est parce qu'elles n'ont été arrêtées que d'après un examen éclairé, des expériences répétées, et par le concours d'hommes de bon goût et de bonne foi. Ces hommes supérieurs ont su arranger entre

elles des lignes variées et amies, et former, pour chaque ordre, un tout harmonieux qui plaît aux yeux, comme les accords en musique plaisent aux oreilles. Les Grecs ont habilement conçu que les formes ont des analogies, comme les sons, comme les couleurs, et ils ont su en trouver et en saisir l'accord parfait.

On a souvent tenté de s'écarter de ces mesures si exquises, et il est toujours arrivé que ces tentatives n'ont abouti qu'à faire moins bien, et que quand on a rapproché ces essais des mesures reçues, on a été obligé de convenir de la supériorité des ordres anciens.

Ces anciennes ordonnances nous sont parvenues, quant à la doctrine, par Vitruve, et quant à l'exécution, par les différents monuments que l'antiquité nous a laissés, en nature, dans plusieurs contrées de l'Europe et de l'Asie : à Nîmes, à Rome, à Athènes, à Pestum, à Palmire.

Ces ordres d'architecture sont au nombre de cinq : le toscan, le dorique, l'ïonique, le corinthien et le composite. Le premier et le dernier sont romains; le dorique, l'ïonique et le corinthien seulement sont grecs. Toutes les mesures des parties qui les composent sont

combinées, et c'est sur la grosseur de la colonne que les proportions en sont prises : en sorte que toutes les parties augmentent ou diminuent de grosseur en raison de celle de la colonne.

Comme toutes ces dimensions sont arrêtées, il seroit fastidieux d'en donner ici les détails. Elles se trouvent si aisément dans Vignole, dans Palladio, dans Perrault. On seroit obligé de dire la même chose; et il est plus convenable d'y renvoyer. D'ailleurs, dans des entretiens consacrés, non pas à établir les règles du goût, car personne n'est assez heureux pour les démontrer, mais à en faire deviner les mystères, on ne croit pas être obligé de traiter d'une partie des Arts qui se trouve avoir des mesures fixes. Ce seroit faire entrer le mécanisme des vers dans une poétique.

Mais chacun des ordres d'architecture a un caractère qu'il est intéressant de connoître et d'approfondir, pour juger de la justesse de l'emploi qu'on doit en faire.

L'ordre toscan est le plus simple de tous, et c'est pour cela qu'il est placé le premier, quoiqu'il soit le dernier arrêté. On a voulu dire que c'étoit un dorique simplifié par les Toscans; mais comme il a un caractère qui lui

lui est propre, et qui le distingue essentiellement, on croit devoir lui laisser son existence absolue et indépendante. Il paroît que l'Etrurie, où il a été conçu, a eu long-temps de bons principes sur les Arts : et les vases qu'elle nous a laissés, ainsi que son ordre d'architecture, en sont un témoignage à conserver. L'ordre toscan a, dans sa simplicité, une perfection qui n'échappe point aux yeux exercés. Il n'admet point de sculpture, et se soutient par lui-même. Tout son effet est dans les lignes, et il n'y en a pas de plus nettement combinées. Un mélange heureux des parties rondes et quarrées, courbes et droites, compose tout son profil sans aucun corps saillant, ni enfoncé : ce qui lui donne une sorte de perfection. Malgré ce mérite, la simplicité de cet ordre ne le rend propre qu'aux édifices de peu d'apparat. Mansard en a fait un admirable usage dans l'Orangerie de Versailles. Ce monument se fait remarquer peut-être plus avantageusement que le palais même ; tant ce qui est bien en soi frappe et satisfait, malgré tout le faste qui sembleroit devoir l'éclipser.

L'ordre dorique, qui, comme son nom le désigne, a pris naissance chez les Doriens, a un caractère mâle, un aspect riche ; il joint, à

une force bien raisonnée, une parure austère et imposante. Il pourroit se passer de sculpture, et feroit beaucoup d'effet seulement par ses lignes ; mais il reçoit la sculpture en la subordonnant à ses dispositions, qui doivent être par-tout combinées et régulières. Les mutules et les trigliphes, qui entrent dans son entablement, représentent des pièces de bois placées d'espace en espace pour renforcer le plancher et la toîture. La colonne reçoit une sorte de cannelure peu creusée et anguleuse. Les anciens figuroient quelquefois, dans les métopes de la frise, des têtes de bélier desséchées. C'étoit un reste des usages des premières sociétés avant leur civilisation : usage dont on a trouvé des traces chez les nations barbares de l'Amérique, et qui consiste à faire entrer, dans la construction des temples, les ossements des victimes qu'on immoloit. Cette sculpture ne sauroit être trop tôt proscrite et suppléée par des patères, des vases et des boucliers. Les anciens ont quelquefois supprimé la base de cet ordre, en faisant sortir tout net la colonne du sol. Cette manière seroit admissible dans l'intérieur des temples, pour y ménager la place; mais il faut être bien sûr de racheter cette omission par de grands effets pour oser se la permettre.

Les Doriens, qui ont inventé cet ordre imposant, s'étoient aussi rendus recommandables par un mode de musique. Ce dernier avantage s'est évanoui, comme toutes les traces de cet Art trop fugitif; tandis que les temples de Pestum attestent encore l'excellence de leur ordre d'architecture.

Lorsque l'on eut décidé la construction du fameux temple d'Ephèse en Ionie, les plus habiles architectes de la Grèce s'assemblèrent pour consulter sur les proportions qu'on donneroit à cet édifice, et ils arrêtèrent l'ordonnance d'architecture dite *ïonique*, dont le profil est à-la-fois simple et riche, délicat et élégant. Les denticules à la corniche, le bas-relief à la frise, le bombement insensible à la colonne, et les cannelures creusées en demi-rond, furent d'abord particuliers à cet ordre. On rapporte que l'idée du chapiteau a été prise de la forme d'un coussinet et d'un ornement contourné que les Ephésiennes portoient sur la tête, et qui leur servoit de coiffure. L'ordre ïonique a varié dès son commencement, non dans ses mesures, mais dans ses parties. Les Athéniens ne l'employèrent qu'en en changeant la base qu'ils trouvèrent compliquée, et ils y substituèrent celle qu'on a nommée, par excellence, *la base*

attique, qui est la plus belle de toutes. Michel-Ange a aussi fait quelques changements heureux dans le chapiteau. Cet ordre convient à tous les édifices où l'on désire une certaine précision, une richesse modeste et tempérée. C'est une beauté parée, mais non fastueuse, et plus élégante encore que magnifique.

Les Corinthiens, fameux dans l'antiquité par la somptuosité de leurs édifices, le sont surtout pour avoir arrêté les proportions du quatrième ordre d'architecture qui porte leur nom. L'Art y déploie ses plus beaux moyens. La sculpture y est par-tout appelée. Son chapiteau, son entablement, sa corniche, sa base même, reçoivent des ornements qui doivent parer chaque membre sans en altérer la forme. Quelques architectes ont cannelé la colonne de cet ordre; mais sa forme première est d'être lisse, pour établir un repos entre tant de richesses. On sait la rencontre heureuse qui a fait trouver le beau chapiteau de cet ordre. Un vase, couvert d'une large tuile, avoit été exposé auprès d'un autel champêtre. Sous ce vase se trouva une racine d'acanthe, qui, quoique comprimée, ne laissa pas de pousser. La plante, en croissant, embrassa le vase, et le serra de ses larges feuilles. Le

sculpteur Callimaque fut frappé, en passant, par la beauté de ce groupe. Il conçut l'idée d'en former, en le régularisant, un chapiteau ; et son essai adopté est devenu une des plus superbes parties de l'ordre corinthien. Il rappelle, avec une grâce infinie, les branches élaguées du haut de l'arbre. On supplée quelquefois, aux feuilles d'acanthe, des rameaux d'olivier, de laurier ou de palmier; mais toujours dans les mêmes masses et dans les mêmes proportions. Les consoles ou modillons, distribués dans la corniche, d'espace en espace, et qui figurent les extrémités des poutres sculptées, sont un des ornements et une des difficultés de cet ordre, qui n'est applicable qu'aux édifices de la plus haute importance.

L'ordre composite, comme son nom le désigne, est un assemblage des ornements propres à plusieurs autres, mais sur-tout à l'ionique et au corinthien. Il prend, de l'ionique, les denticules à la corniche, la sculpture à la frise, les enroulements au chapiteau et les cannelures à la colonne. Il prend, du corinthien, les modillons à la corniche, les feuilles d'acanthe au chapiteau ; et il a une base qui lui est propre. Cet ordre se surcharge d'ornements : il peut en être couvert. C'est aux sculpteurs, qui les

exécutent, à ne pas leur donner trop de force et de saillie, et à faire primer la forme générale sur les formes particulières. Par sa nature, cet ordre reçoit beaucoup de variations, sans cependant sortir de ses mesures, qui le rapprochent du corinthien. Car des ordres fantastiques ne seroient que des ordres corrompus, et non point des composites. Une de ses plus belles variations est celle qui a été adoptée en France, et qui est exécutée au Panthéon. Elle consiste à suppléer les consoles et les denticules de la corniche par un seul corps moins saillant, formant de gros modillons. Cette disposition devient excellente pour les édifices de proportion colossale, en ce qu'elle diminue la portée des saillies.

On voit que les cinq ordres d'architecture ont chacun leur caractère : le toscan, la simplicité; le dorique, la force; l'ionique, l'élégance; le corinthien, la richesse; le composite, la magnificence.

Le pilastre suit les mêmes proportions que la colonne, sans admettre le renflement ni la diminution. Le pilastre s'engage dans le mur plus agréablement que la colonne, en ce que ses lignes droites se marient mieux avec les angles du bâtiment. Le pilastre engagé ne

doit avoir qu'un tiers de saillie : la colonne engagée devient disgracieuse si la saillie n'en est pas au moins des deux tiers. Les pilastres doivent être rarement isolés : il faut tâcher que les colonnes le soient toujours.

Un ordre d'architecture est essentiellement composé d'une base, d'une colonne, d'un chapiteau, d'un entablement, d'une frise et d'une corniche; et toutes ces parties ont des mesures correspondantes. Mais ce n'est pas assez que ces ordres règlent la mesure d'un bâtiment, quand il est décoré de colonnes et de pilastres: ils règlent encore la mesure de tout bâtiment sans colonnes et sans pilastres, car tous les bâtiments n'en comportent pas; et il faut toujours que leur décoration se rapporte à un ordre quelconque, pour être dans une proportion agréable à la vue.

Au reste, si la colonne, avec ses accessoires, est la décoration par excellence, il importe aussi de dire qu'elle n'est dans toute sa beauté que lorsqu'elle est amenée, nécessaire et bien accompagnée. Il n'y a pas d'ornement dont on abuse davantage. L'ambition de faire parade de cette belle machine dans tout ce qu'on édifie, en a fait, dans tous les temps, outrer l'emploi.

Les ruines mêmes de Palmire, toutes superbes qu'elles sont, n'attestent autre chose qu'un abus des colonnades. Ces ressources de l'Art doivent être réservées pour les édifices dignes de remarque, et c'est n'en décorer aucun, que de les vouloir décorer tous.

CHAPITRE XL.

Des Corps d'Architecture.

INDÉPENDAMMENT des colonnes, les édifices se composent encore de plusieurs autres corps d'architecture, qui entrent dans leur construction, et en même-temps dans leur décoration: tels sont les dés, les socles, les piédestaux, les piliers, les impostes, les arcs, les chambranles, les niches, les tables, les panneaux, les soubassements, les attiques, les corniches et les frontons. Tous ces corps d'architecture se subordonnent à la colonne, et participent à ses mesures.

Un dés est un corps carré en tous sens, sur lequel on élève la colonne, lorsqu'on veut lui donner un peu plus d'exhaussement. Sa dimension est prise dans les saillies de la base, qu'il ne doit point dépasser. Sa forme quarrée fait partir avec grâce les formes rondes qu'il supporte. Le dés n'est qu'un cube, et lorsqu'il est bien employé, ce cube a un effet agréable, ou plutôt il donne un effet plus agréable à la colonne.

Le socle n'est qu'un dés prolongé sur lequel

toutes les colonnes reposent : cette variation plaît, lorsqu'elle est commandée par la place que l'ordre entier occupe dans la perspective.

Le piédestal est encore un moyen d'élever la colonne et de pousser tout le bâtiment à une plus grande hauteur que l'ordre seul ne le permettroit. Il ne doit pas avoir moins du quart, et tout au plus le tiers de la colonne qu'il supporte. Il se compose d'une masse quarrée, avec base et corniche. Il prend plus ou moins de richesse, selon l'ordonnance à laquelle il est lié. Le piédestal, continué sous plusieurs colonnes, se nomme *stylobate*. C'est une composition qui n'est agréable que dans les décorations extérieures, et lorsque la perspective l'exige.

Les corniches sont des saillies pareilles à celles qui couronnent les ordonnances. Elles sont composées de plus ou de moins de membres, selon le plus ou le moins de richesse qu'on veut leur donner; mais jamais de moins de trois. On se sert des corniches pour couronner toutes sortes de constructions, depuis les meubles jusqu'aux maisons, comme on se sert des bases pour leur servir de supports.

L'imposte est un cordon de saillies, une sorte de demi-corniche qu'on fait régner dans

l'ordonnance, au tiers environ de sa hauteur. Il tire son origine des étages intérieurs qu'on a faits aux premières habitations, et il désigne la hauteur d'un plancher dans le dedans de l'édifice. La composition de l'imposte est à la volonté de l'architecte : c'est à lui à la subordonner à l'entablement, et à lui donner plus ou moins de richesse, selon l'ordre auquel il l'associe.

Les piliers sont des masses isolées, des groupes de constructions qui se composent de colonnes et de pilastres, de piédroits, de parties de mur. Les piliers servent à supporter les voûtes et les arcs d'une grande portée, où les colonnes seules seroient trop écartées pour le coup-d'œil, et trop foibles pour la solidité. C'est un corps d'architecture très-mâle et très-imposant quand il est bien traité.

Les arcs qu'on appelle aussi *arcs doubleaux*, quand ils sont répétés, et ils le sont presque toujours, sont des ouvertures en demi-cercles qui vont d'un imposte à l'autre, et qui sont accompagnées d'un chambranle du même profil que l'imposte. L'arc est le commencement d'une voûte entre deux colonnes : il prend son principe dans l'ouverture des grottes où la solidité appelle la forme ronde. Cette forme est la seule

qui plaise dans les voûtes, parce qu'elle est la seule qui tranquillise ; les formes elliptiques des Goths, ou les formes aigues de l'Arabesque jurent dans la construction, parce qu'elles ont l'air de parties de voûtes tronquées et rapprochées. La forme demi-sphérique des voûtes sera éternellement la meilleure, parce que c'est une ligne évidemment parfaite qui satisfait en même-temps l'œil et la pensée.

Les consoles sont des corps saillants qui servent ordinairement de clef aux arcs. On en distribue encore dans d'autres parties de la décoration. On leur fait supporter des entablements, des corniches, des balcons : quelquefois aussi on ne les amène que pour interrompre des formes plates, et on ne leur fait rien porter du tout.

Le chambranle est un corps d'architecture composé de plusieurs moulures en saillie, qui accompagne nécesairement les portes, les fenêtres, et toutes les baies disposées dans les ordonnances. Le chambranle a été inventé pour nourrir le mur et le renforcer à son ouverture; il répare la maigreur qui résulteroit de la baie simple : il en balance le vide par ses saillies. Les profils des chambranles reçoivent plus ou moins de membres, selon la richesse des ordres auxquels ils sont liés.

Les tables sont des corps plats peu saillants, disposés sur le nu du mur dans les entre-colonnements. Ils tirent leur origine des tables de métal, ou de pierre, sur lesquelles les anciens gravoient leurs lois. Ils les appliquoient sur les murs de leurs temples ou de leurs palais publics, comme une affiche perpétuelle. Nous nous servons encore quelquefois des tables pour des inscriptions, mais plus souvent comme simples ornements.

Les panneaux sont le contraire des tables, en ce qu'ils sont un corps enfoncé dans le mur, tandis que les tables sont en saillie. Ils sont censés être une tenture, un voile étendu pour fermer une partie ouverte dans le mur. Les panneaux viennent de *pannum*, drap, draperie. Ils reçoivent d'autant mieux les ornements qu'ils n'ont point de saillie.

Les niches sont des enfoncements pratiqués dans le mur, pour placer des statues. On les traite comme les portes et comme les fenêtres, et on les accompagne de chambranles, de corniches et de frontons. Quelquefois on fait des niches sans chambranle, parce que le mur n'est pas interrompu, et que la statue enrichit la place vide. Les niches ne se disposent guère que dans les temples et les palais publics. On

les garnit des statues de ceux dont on veut honorer la mémoire, et on en laisse de vides, qui sont censées attendre ceux qui mériteront d'y être placés. C'est une coutume reçue qu'on laisse ainsi des niches vides dans les ordonnances, sans qu'il y ait défaut; et c'est une décoration aussi morale qu'elle est riche.

Lès gaînes sont des sortes de piédestaux qui vont en diminuant dans le bas. On termine en gaînes les parties inférieures des figures qu'on emploie à supporter des corps d'architecture, des corniches, des balcons. Les hermès se terminent en gaînes. Les anciens faisoient un grand usage de ces gaînes pour leurs dieux Thermes, leurs bornes milliaires, et pour leurs monuments indicatifs des routes : genre d'architecture à rétablir.

Les balustres sont de petites colonnes à hauteur d'appui, rapprochées et répétées, dont on forme les parapets des terrasses, des fenêtres et des escaliers, et qu'on nomme alors *balustrades*. Ce corps d'architecture est d'une grande richesse. Il est d'un excellent effet sur le couronnement des édifices. En présentant une masse légère et à jour, il offre, à la vue, un passage doux du plein de l'édifice au vide du ciel, et termine une décoration avec grâce. On

interrompt la balustrade, d'espace en espace, par des corps pleins, de même proportion, et en forme de piédestaux, qu'on nomme *acrotères*, et sur lesquels on place quelquefois des trophées, des vases ou des statues: toutes décorations qui enrichissent les couronnements, et interrompent un peu les lignes droites prolongées, qui se dessineroient trop durement sur le ciel. Cet ornement n'est point faux, en ce qu'il suppose un toît en terrasse au lieu d'être en pente.

Les soubassements sont des corps d'architecture déjà très-élevés quoique dans le bas des édifices. Ils contiennent ou des portiques, ou un étage inférieur, et ils servent, pour ainsi dire, de piédestal à la grande ordonnance dont ils ne doivent jamais avoir la hauteur entière. Ils ne reçoivent que des ornements très-simples, pour ne pas disputer avec le haut, et ne demandent qu'un caractère mâle et ferme. C'est pour les soubassements qu'ont été inventées les assises de pierre en refends, vermiculées et rustiquées. Les refends, à la rigueur, sont une imperfection. Dans un bâtiment, proprement exécuté, on désire des assises de pierres bien jointes et bien unies que les refends ne supposent point. Mais cet expédient, vrai au

fond, a été adopté pour amener quelqu'effet dans les soubassements, et il faut bien un peu se prêter aux besoins des Artistes.

Les attiques sont le contraire des soubassements. Ils forment de petits étages qu'on élève au-dessus de l'ordonnance principale. On donne aux attiques, selon l'effet que demande la perspective, les deux tiers, la moitié ou le le tiers de l'ordonnance. On les flanque de piédroits ou de petits pilastres écourtés, qu'on compose plus ou moins richement, selon les convenances. On les perce de fenêtres rondes ou quarrées, et on place des statues contre les massifs. L'attique est pour la partie supérieure des édifices, ce que le soubassement est pour l'inférieure, un supplément analogue qui laisse briller l'ordonnance principale, et qui augmente l'édifice sans en rompre l'unité.

Les frontons servent de couronnement aux bâtiments dans leur partie principale, dont ils sont l'indication. Ils représentent la pente de la toiture, et forment un angle, par deux lignes qui répètent la corniche; leur hauteur varie selon leur largeur, et ne doit jamais excéder les quatre cinquièmes de l'ordonnance. On couronne par des frontons plusieurs parties d'architecture distribuées dans les ordonnances, telles

telles que les portes, les fenêtres et les niches. Cet ornement peut se répéter en plein mur, et toujours avec agrément. Mais lorsqu'on ose le répéter dans le couronnement des édifices, il y devient faux et destructif de tout effet. Comme il annonce un lieu principal, le concours d'un grand nombre de lieux principaux les annulle tous aux yeux : et rien ne brille plus, où tout brille également. Ce défaut est sensible aux galeries du Louvre, où l'on voit soixante frontons de couronnement qui seroient ridicules si ce bâtiment, magnifique d'ailleurs, pouvoit être déprécié par quelque défectuosité dans ses parties adjacentes.

En général, rien n'est plus froid, en architecture, que la répétition des effets principaux.

Un dôme est beau; faites-en deux pareils, ils n'étonneront plus ni l'un ni l'autre. Une façade est magnifique; répétez-là, toutes deux deviennent ordinaires. Les choses capitales n'admettent point de pendant. Tout objet d'admiration veut être unique.

CHAPITRE XLI.

Des Ornements d'Architecture.

Les ressources des Arts ne sont pas inépuisables, et les hommes aiment aussi à rencontrer des choses accoutumées. C'est ce qui, dans l'architecture, a réduit les ornements à un certain nombre.

Les ornements qui accompagnent l'architecture et qui en complètent la richesse, sont toutes les différentes sortes de bas-reliefs; ceux qui représentent des personnages et des traits d'histoire; ceux qui représentent des trophées, des guirlandes, des linceuils, des cartouches et des médaillons; ceux qui représentent des mosaïques, des arabesques, des hyérogliphes, et enfin ceux qui représentent des rinceaux, des cornes d'abondance, des palmes, des fleurs et des feuillages symétriques quelconques.

Les bas-reliefs à personnages historiques se peuvent placer dans tous les panneaux, ou espaces vides, entre les grands corps d'architecture. Ils sont, à l'extérieur des bâtiments,

ce que les tableaux sont à l'intérieur, et ils en forment les plus riches embellissements.

Les médaillons ronds ou ovales qui offrent le profil d'une tête, ou un chiffre, ou un emblême quelconque, sont des ornements dont plusieurs architectes ont fait une heureuse application. Ils servent à interrompre la trop grande abondance des lignes droites et des formes quarrées. Perrault les a employés avec beaucoup d'intelligence, au Louvre, et dans son bel Arc-de-Triomphe.

Les cartouches ou cartels, du mot latin *carta*, figurent des écriteaux découpés avec élégance, et fixés aux murs par des clous enrichis ou par des guirlandes. Ils sont censés propres à étaler des inscriptions ou d'autres indications. Cousin, Goujon, et Pilon en ont fait un grand usage. On semble aujourd'hui avoir rejeté cet ornement. C'est une ressource de moins. En le traitant avec savoir, il peut encore trouver sa place. Pourquoi diminuer ses moyens, et se priver de ce qui, étant vrai et raisonnable, sert à jeter de la variété dans la décoration?

Les mosaïques sont des compartiments du même ornement, toujours répété en baguettes croisées, formant des carreaux, des sexagones, des octogones, au milieu desquels on place des

fleurons. On en décore les panneaux; mais leur plus grand usage est dans les voûtes. La décoration ordinaire des voûtes nommées *encaissement* ou *caisson*, n'est autre chose qu'une grosse mosaïque. Moïse, qui a prescrit les ornements répétés en tasses et en boules pour les tiges du chandelier de son sanctuaire, passe pour avoir aussi inventé la mosaïque, et c'est une des grandes ressources de la décoration.

Les arabesques sont encore des ornements dont on décore les panneaux, c'est-à-dire les places vides entre les colonnes et les supports. Ce sont des dessins suivis et symétriques, mais fantastiques, de tous les objets de la nature et des Arts. Leur nom dit assez que c'est les Arabes qui en furent les inventeurs. Et l'on en retrouve en effet le principe dans ces palais nommés *Alcassars* et *Alembras*, qu'ils ont bâtis dans les villes d'Espagne où ils ont long-temps habité.

Les hyérogliphes sont des signes symboliques qu'employèrent les Egyptiens, et dont ils décoroient les murs de leurs temples et de leurs autres monuments. Ces figures de plantes, d'animaux, d'instruments, étoient rangées les unes près des autres sans liaison. Elles avoient chacune un sens, et formoient, par leur assemblage, des

inscriptions que les initiés pouvoient lire et comprendre malgré la différence ou les changements des idiômes. Comme lecture, cet expédient n'avoit pas un grand avantage, puisque c'étoit une langue de plus qu'il falloit savoir. Comme sculpture, ces objets peu saillants, quelquefois même creux, avoient une certaine harmonie. Ils ne détruisoient pas de loin les formes générales du monument, et en enrichissoient de près les parties trop lisses. On croit que c'est Hermès qui inventa ces signes, et qui s'en servit pour transmettre aux anciens Egyptiens les préceptes de la sagesse qu'il avoit annoncée chez ces peuples. Aujourd'hui, on les respecte encore où ils sont; mais on ne s'en sert plus, parce qu'on ne les entend plus.

Les rinceaux, les palmes, les rameaux de laurier et d'olivier, tous les feuillages répétés, sont les plus riches et les plus élégantes décorations des frises et des panneaux. Les anciens étoient sobres de cet ornement : les modernes en ont fort étendu l'usage. Un habile ciseau en rend les contours délicieux à la vue. L'œuvre de St.-Germain-l'Auxerrois est à cet égard un modèle où brille toute l'habileté de Perrault, dans l'emploi de ce décor; et c'est-là le cas de dire petit travail et grand mérite. Lepeautre en

a aussi fait un bel usage dans l'intérieur des appartements. Il l'a quelquefois un peu outré, mais toujours avec vigueur et génie.

Comme le rinceau est le plus beau des ornements d'architecture, c'est ici le lieu de recommander de le traiter avec une singulière délicatesse. Il doit être en même temps filé et nourri, ferme et léger. Les palmes, les feuilles et les fleurs qui le composent, se rappellent d'espace en espace, renaissent d'elles-mêmes, et se renouvellent en se répétant par de gracieux enroulements. On y évite sur-tout la confusion qui naîtroit des tiges croisées les unes sur les autres, et on laisse paroître beaucoup de fond pour donner plus de jeu au dessin. Cet ornement harmonieux est dû aux Grecs, ainsi que les bandelettes disposées par quarrés et par ronds enclavés les uns dans les autres, et toutes les involutions répétées dans les frises, qu'on nomme des *grecques*.

On compte encore, parmi les ressources de la décoration, un grand nombre d'ornements vagues, tels que des boucliers, des patères, des vases, des griffons, des chimères, des têtes de Méduse, des mufles d'animaux, des mascarons. Tout cela, bien placé, devient élégant et distingué, riche et caractéristique.

Mais il est un ornement que les anciens nous ont transmis, et qu'on a, très-mal à propos, pris d'eux. Nous voulons parler de ces têtes de bélier desséchées, dont les Doriens décoroient les métopes de leur ordre, et qu'on a si improprement adoptées ailleurs. Il paroît qu'on rangeoit autour des temples primitifs les têtes des victimes qu'on immoloit. Mais cette parure triste et barbare répugne aux peuples civilisés, qui ne veulent, même dans leur culte, que des images douces et brillantes; et l'architecte qui a entouré le palais du Luxembourg de cet ornement, n'a pas moins blessé le goût que les convenances.

Les trophées tirent leur origine des amas d'armes que les vainqueurs faisoient sur les champs de bataille, après avoir remporté la victoire. D'abord, ces amas étoient formés d'armes en nature, qu'on consacroit par un acte religieux, et auxquels on ne touchoit plus, jusqu'à ce que le temps les eût consommées. Les anciens qui aimoient les monuments, les cérémonies, les souvenirs; qui aimoient surtout à parler aux yeux, trouvèrent que les trophées d'armes en nature étoient trop tôt détruits, et ils y substituèrent des trophées sculptés en pierre et en marbre. Et delà nous

est venu ce bel ornement du trophée auquel on donne toute l'extension qu'on veut, soit en haut-relief, soit en bas-relief. Le trophée se distribue sur les palais consacrés aux usages publics, sur ceux des princes et des personnes d'autorité, dans les jardins, dans les parvis. Et il seroit à désirer qu'on en rétablît le noble et touchant usage sur les champs de bataille, où il devient un monument d'honneur pour ceux qui ont acheté la victoire de leur sang, et un monument triomphal pour ceux qui leur ont survécu.

Les armoiries sont de petits trophées d'une seule armure : de celle qui est censée propre à chaque citoyen, et par laquelle il désigne sa famille et son rang. On les fait exécuter, en sculpture, aux façades des palais et des maisons. On les fait graver pour servir de sceau. Une armoirie est composée d'une pique debout, au milieu de laquelle est attaché un bouclier, et sur le haut un casque. C'est sur le bouclier, ou l'écu, que sont figurés les différents signes qu'à adoptés la famille de celui à qui appartiennent les armoiries. Le casque tourné, ouvert ou fermé, les aigrettes, les plumes, les lambrequins désignoient les grades militaires, plus ou moins élevés, depuis le

simple soldat jusqu'au général. Lorsque le trophée est disposé dans un manteau ouvert, il désigne un prince, un duc, un président. Aux côtés et autour de l'écu, on place encore des drapeaux, des masses, des bâtons, des coliers d'ordres de chevalerie, et plusieurs ornements accessoires, qu'on nomme *des supports*. L'usage des armoiries est presque aussi ancien, en France, que la monarchie. La faculté que tout citoyen, de condition libérale, a d'en porter, montre que la nation françoise est toute militaire, et que tout François doit être prêt à prendre les armes au besoin, ainsi que cela s'est pratiqué dans des occasions pressantes. Comme ornement d'architecture, les plus belles armoiries sont celles qu'a exécutées Pujet, sur la façade de l'Hôtel-de-Ville de Marseille.

Tous ces ornements doivent être distribués avec une si sage économie, qu'ils paroissent nés pour les places qu'ils décorent. S'ils ne sont bien liés dans la composition, ils y nuisent au lieu de la soutenir. Pour qu'ils ne deviennent pas postiches, il est nécessaire que les grands corps d'architecture les appellent : pour qu'ils ne se disputent pas avec les grands corps d'architecture, il est essentiel d'établir entre eux des repos. Trop rapprochés, ils sont confus; trop

éloignés, ils sont décousus. Quelle est donc leur dimension précise? c'est le goût, c'est l'Art qui la révèle. La critique peut faire éviter ce qui est laid: le génie seul peut faire trouver ce qui est beau.

Nous avons parcouru l'architecture dans toutes ses parties. Nous l'avons, pour ainsi dire, passée en revue, parce que toutes ses parties sont obligées et convenues. Les pièces en sont invariables : l'intelligence n'en diversifie que l'emploi. D'ailleurs, il y a peu de ces parties qui n'aient donné lieu à quelque observation, soit de doctrine, soit de goût. Et pour s'assurer la possession d'un pays, il faut bien qu'on en apprenne toutes les dispositions, toutes les routes, et tous les confins.

CHAPITRE XLII.

Des différentes Architectures.

INDÉPENDAMMENT de l'architecture grecque que toutes les nations ont adoptée, il existe encore plusieurs autres genres d'architecture : tels que le genre égyptien, le genre chinois, le genre gothique et le genre arabesque.

Tous ces genres d'architecture sont bien distincts ; et cependant ils partent tous du même principe, qui est la construction primitive. Ils s'y rapportent dans leur ensemble : ils s'y rapportent dans leurs détails ; mais ils présentent des différences si marquées dans les applications de ces principes, qu'il devient nécessaire, pour la parfaite connoissance de l'Art, de faire un examen particulier de leurs différents caractères.

Les Egyptiens paroissent avoir mis le principal mérite de leur architecture dans la solidité. Ils ont voulu que leurs édifices fussent solides en apparence, solides en effet, d'une solidité excessive, d'une solidité exagérée. Ils ont pensé qu'il n'y a jamais assez à cet egard, quand il n'y a pas outre toute mesure. Ils ont

voulu non-seulement que leurs bâtiments rassurassent les hommes de tous les âges, mais il semble qu'ils aient voulu leur faire dire aux plus malveillants : *tu ne me détruiras pas.*

Ce qui reste des temples et des palais des Egyptiens, nous démontre qu'ils composoient leurs édifices dans le même esprit que nous. Ils portoient, comme nous le pratiquons, leurs plus riches ornements dans les hauts, et les terminoient par des saillies. Mais ces saillies, au lieu d'être de plusieurs corps distincts, variés et élégants, comme celles des Grecs, ne faisoient pour l'ordinaire qu'un seul corps très-épais; disposition qui étoit analogue aux vastes masses de pierre qu'ils employoient, et dont ils aimoient à faire paroître le volume. Leurs colonnes sont des tours : leurs murs des carrières : leurs entablements des rochers. Au lieu de pierres en grand nombre, et géométriquement appareillées entr'elles, ils ont employé pour leurs voûtes des blocs de granit, qui portent, d'un mur à l'autre, des masses énormes. On a peine à concevoir par quels efforts, par quels artifices ces pièces immenses ont été amenées des carrières et élevées à des hauteurs si prodigieuses. La vue de ces travaux ne laisse aucune place à l'examen : il faut admirer.

Le temple de Dindera paroît être le monument habitable le plus entier de l'ancienne Egypte. On savoit jusqu'à présent qu'il existoit, mais on n'en connoissoit ni les mesures précises, ni les formes déterminées. Notre expédition à jamais mémorable d'Egypte, qui en a repoussé les barbares jusqu'au-delà des Cataractes, l'exploration aussi mémorable de toute cette plage célèbre, par nos Savants et par nos Artistes, ne nous en laisse plus ignorer les merveilles. Depuis leurs plus grandes parties, jusqu'à leurs moindres développements, tout vient d'être mis sous nos yeux. Par le résultat de ces travaux, nous reconnoissons, dans l'architecture des Egyptiens, les mêmes principes que dans celle des Grecs; mais une immense différence dans la manière d'appliquer ces principes. Nous voyons chez les Egyptiens, comme chez les Grecs, des colonnes, des bases, des chapiteaux, des entablements, des soubassements, des couronnements; mais l'un est colossal, l'autre délicat: l'un étonne, l'autre charme; et ils n'ont rien de commun que l'ensemble et l'harmonie qu'on trouve chez tous deux au suprême degré.

L'Egypte est le pays natal des obélisques. Ces monuments étoient d'une utilité première sur une terre périodiquement inondée. Ils y

servoient à reconnoître les points de distance, les points de raliement, les emplacements des héritages et les crues du Nil. A Rome, où on les a transplantés, et où ils ne sont ni fontaines, ni bornes milliaires, ni aiguilles solaires, leur élévation est moins motivée. Les obélisques ont eu en Egypte une magnificence animée: partout ailleurs ils présentent une magnificence froide et insignifiante.

Cette écriture mystérieuse, ces hyérogliphes, dont on trouve les murs de tous leurs monuments couverts, sont encore une décoration qui leur appartient. Ils se plaisoient dans ces signes, parce qu'ils savoient à quoi ils se rapportoient: mais comme ils manquent en eux-mêmes de grâce, et qu'ils n'ont point pour nous de signification, nous ne pouvons aujourd'hui y attacher aucun mérite.

Leurs pyramides sont, sans aucun doute, leurs monuments les plus caractéristiques. Ils nous font juger tout l'esprit de leur architecture, dont le principal but étoit la durée. Leur forme par-tout arcboutée les mettoit à l'épreuve de tous les tremblements de terre. Leur élévation, toujours décroissante, les garantissoit de l'affaissement. Leur amortissement insensible, présentant aux vents moins de résistance à leur

sommité, la rendoit éternelle. Leur nudité, qui ne choquoit aucune opinion, ne pouvoit jamais provoquer personne à leur destruction. Leur matière toute commune n'appeloit point la déprédation. Aussi ont-ils rempli jusqu'à présent ces vues profondes, et sont-ils parvenus à paroître devant nous comme les plus anciens monuments du monde.

Ces grands monuments continueront leurs durables destinées. Nous les avons explorés, mais nous ne les avons point violés. Nous ne les avons pénétrés qu'autant qu'il falloit pour renouveler l'alliance de la pensée avec leurs fondateurs. Nous les consacrons de nouveau au respect des âges. La visite des François armés leur restitue la vénération du genre humain, comme la visite des Savants et des Artistes qui les ont mesurés et figurés leur en restitue l'attention.

Après les Egyptiens, il faut se hâter de parler des Chinois; car ces deux peuples se disputent d'antiquité. Et si nous avons indiqué les Egyptiens les premiers, c'est parce qu'ils ne sont plus; c'est parce que leur interruption semble leur donner un air plus antique, les reculer pour ainsi dire dans l'ordre des temps. Tandis que les Chinois anciens et les Chinois

modernes semblent toujours les Chinois présents, et qu'identiques par la même descendance et les mêmes usages, ils présentent une admirable et unique continuité.

L'architecture des Chinois est précisément le contraire de celle des Egyptiens : autant ceux-ci affectent de force, autant les autres affectent de légèreté. Si les colonnes égyptiennes sont des tours, les colonnes chinoises sont des perches. Si les corniches des Egyptiens ressemblent, par leur épaisseur, à des roches saillantes, les corniches des Chinois ressemblent, par leur peu de consistance, à des couvercles de métal. Et pour rendre leurs saillies plus légères, ils les figurent encore en pointes retroussées d'où pendent des chaînons, des œufs d'autruche, des sonnettes, des manipules qui flottent au gré des vents. Les Egyptiens ne pratiquent dans leurs bâtiments qu'un seul ordre qu'ils poussent dans l'occasion au colossal. Les Chinois cumulent leurs ordres exigus, les uns sur les autres, à perte de vue. Les Egyptiens ont l'excès de l'empâtement : les Chinois, l'excès de la maigreur.

Au reste, les Chinois ont, comme tous les autres peuples, des temples, des palais, des ponts, des aqueducs, des jardins, des arcs-de-triomphe. Et toutes les décorations de ces édifices

sont

sont également tirées des constructions primitives. Les mœurs et les coutumes ont beau mettre des différences dans les formes, on retrouve par-tout le même principe.

La cumulation des Arts que nous condamnons, comme s'éloignant trop de la nature, les Chinois l'aiment et la recherchent. Ils font entrer dans leur décoration, les couleurs, les métaux, les matériaux factices. Leurs colonnes grèles, leurs entablements mesquins, leurs frises découpées, ils les peignent de verd, de rouge, de bleu, de jaune. Ils couvrent leurs temples de tuiles de cuivre, de tuiles d'argent, même de tuiles d'or, quand ce sont des oratoires royaux. Ils emploient dans leurs murs la terre cuite et toutes les sortes de porcelaines peintes et vernissées. Ils ont même, dit-on, des tours très-hautes entièrement construites de porcelaine : ce qui est une construction fausse; et quand elles n'en seroient que revêtues, cette recherche ne seroit encore qu'un faux brillant.

Dans leurs meubles, dans leurs vases, dans leurs ustensiles, ils se rapprochent beaucoup de nous; dans leurs étoffes, ils nous égalent; dans leur teinture, c'est beaucoup si nous les égalons. Mais dans leurs ornements de peinture et de sculpture, ils semblent s'éloigner, par

système, de la perfection. Ce que nous connoissons de leurs maisons, de leurs jardins, de leurs Beaux-Arts, nous prouve que c'est un peuple vain, suffisant, civilisé jusqu'à l'excès, et au point d'avoir absolument abandonné la nature. En tout dépassant, ils manquent tout. Ils savent tout faire et ne savent rien perfectionner.

Leur peinture sur-tout donne la mesure de tous leurs Arts. Ils n'y manquent pas d'une sorte de précision, d'adresse et de métier; mais on ne trouve, dans aucun de leurs tableaux, ce vaste raisonnement qui complète, dans tous ses rapports, une œuvre de l'Art. Et, en examinant leurs mœurs et leur doctrine, on trouvera la cause de leur continuelle médiocrité, quant aux Arts de génie, dans les formes manufacturières auxquelles ils les assujettissent. On voit que ce ne sont pas des hommes instruits qui font leurs tableaux, mais de bons ouvriers. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvres qu'il leur faut, mais des ouvrages qui puissent se faire partout, que tout le monde puisse faire, et qu'on puisse faire en quantité.

Dans les couleurs, les Chinois ne peuvent pas s'élever aux hardiesses du clair-obscur. Ils ne savent point faire sentir dans un visage,

dans un corps, les parties ombrées. Ils peignent le corps entier des couleurs qu'ils lui voient dans la nature, en le regardant par-tout sous le même aspect. Ils craindroient de manquer à l'exactitude de la couleur, en la mitigeant en de certains endroits par des ombres qui, selon eux, en altéreroient la vérité.

En perspective ils font des fautes dont nos moindres ouvriers se garantissent. Tantôt ils figurent la décroissance des objets le plus près des yeux. Tantôt la perspective d'une partie de leur tableau est dans un sens, le reste dans un autre. Ils ont une certaine fidélité, et cependant ils ne peuvent élever leurs idées jusqu'à l'ensemble, à l'harmonie et à l'unité.

Leurs statues sont des imitations triviales d'une nature pauvre et mesquine. Ils les font nues d'abord; ils les peignent des couleurs naturelles, en lissent bien la peau, y mettent même des cheveux; ils les drapent ensuite avec des pâtes analogues, ou avec des habits véritables. Ils vont jusqu'à donner un mouvement naturel à la tête et aux mains : le tout sans noblesse, sans goût, et sur-tout sans ame; et voilà toute leur sculpture. Le nom de *magots* qu'on donne à leurs statues est un mot de leur langue transporté dans la nôtre, qui n'y désigne plus que

des figures bizarres et ridicules. C'est en vain qu'on prétendroit que notre éloignement pour ces figures ne vient que du peu d'accoutumance que nous en avons ; que les chinois sont fondés à en avoir autant pour les nôtres. Mais, malgré tous les préjugés nationaux, il existe un beau général auquel on est forcé d'avouer que ces peuples ne sont pas parvenus. Et, qu'on soit chinois ou françois, on ne pourra jamais mettre les magots les plus soignés en parallèle avec l'Apollon et la Vénus.

Dans leurs meubles précieux de bois vernissé noir et or, qui sont leurs chefs-d'œuvres, et que nous avons adoptés en les encadrant dans l'ébène et dans le bronze doré, il règne un velouté, un profond, qui y met de l'ensemble et de l'accord; mais on y trouve toujours le même décousu en dessin et en perspective. Le bon effet est tout dans la force du vernis, et ce n'est toujours là qu'un travail d'ouvrier.

Cette dégénération des Beaux-Arts en manufacture est devenue à la Chine, comme il le deviendra par-tout où l'on mécanisera les Arts, la cause de leur anéantissement. L'impossibilité de les faire aller au grand par des hommes serviles, mercenaires, et mécaniques, les arrête à un point de médiocrité qu'ils ne peuvent plus

dépasser. Et nous croyons avoir trouvé dans cet esprit outré de manufacture, la cause de l'éternelle enfance des Beaux-Arts chez les Chinois.

Nous ne ferons qu'indiquer le genre d'architecture gothique, parce qu'il n'est point assez soutenu, parce qu'il n'est qu'une dégénération du genre grec, et parce qu'il nous en reste en effet très-peu de monuments.

L'architecture gothique a retenu de la grecque les colonnes, les arcs, les voussures; mais ces parties y sont toujours si mal assemblées, si mal ordonnées, qu'on n'y trouve plus ni raison, ni principe ni grâce. Les Goths ne l'ont point précisément amenée; mais elle a pris leur nom, parce qu'elle a paru pendant leur domination. C'est sous Théodoric, c'est à Ravenne qu'on marque son établissement. Le bon goût de l'architecture et les architectes avoient péri avec l'empire Romain. Les maçons restoient; et les Goths employèrent ces mains inhabiles aux édifices indispensables qu'ils ordonnèrent. On y voit des colonnes sans proportions, porter des arcades et de grands murs sans saillies, et se couronner par des voûtes semblables à des souterreins. L'architecture gothique a quelquefois voulu s'orner de chapiteaux et de frises, et c'est alors qu'elle est plus hideuse. Le temple de

Notre-Dame, à Paris, est gothique dans le bas et arabesque dans le haut. Le temple de Venise est gothique; le temple de Ravennes est gothique; et c'est en même temps le premier et le plus hardi des édifices de ce genre, qui a produit peu de grandes choses.

Mais le genre arabesque, plus léger, plus senti, plus harmonieux que le gothique, n'eut pas plutôt paru en Europe, dans quelques bâtiments qu'y élevèrent les Sarrasins, qu'il chassa aussitôt le goût gothique. Tous les temples, tous les palais, tous les bâtiments publics furent construits à l'arabesque, et nous en rencontrons encore, à tous les pas, des monuments respectables.

L'architecture arabesque n'a qu'une seule ordonnance, qu'elle aggrandit ou rapetisse à volonté. Elle prend son principe dans les arbres comme l'architecture grecque, avec cette différence, qu'un temple grec rappelle une construction d'arbres transplantés et arrangés par l'Art, et qu'un temple arabesque représente une rangée d'arbres en nature.

Quand on entre dans un temple arabesque, il vous offre une spacieuse allée d'arbres, accompagnée, de chaque côtés, d'autres allées qui en forment les portiques. Les piliers de

l'ordonnance représentent plusieurs arbres liés ensemble, dont les branchages vont former les voûtes. Ces branchages s'élèvent et s'unissent dans la grande voûte, et s'abaissent dans les voûtes latérales. Les architectes poussoient la hardiesse jusqu'à faire pendre ces tiges dans leurs points d'union, pour mieux rappeler les rameaux pendants des arbres. Les portes de ces édifices représentoient un épais fourré d'arbres, qu'on pénétroit à peine pour parvenir dans l'allée sacrée. Les chambranles, les fenêtres dérivent de la même idée. Ce sont des branchages écartés pour faciliter les ouvertures, qui les accompagnent et les renforcent, et qui, liés ensemble dans le haut, y forment ces pointes qui distinguent par-tout cet ordre agreste.

L'architecture arabesque aime, autant que la grecque, le mouvement, les corps détachés, les vides, les percés. Elle outre même ces dispositions. Elle ne montre, dans les bas, que des portiques; dans les hauts, que des voûtes soutenues par des arrêtes, dont elle établit les contreforts à l'extérieur et très-loin des yeux. Elle affecte de faire disparoître tous les murs, pour ne montrer que des piliers et de vastes ouvertures en vîtres peintes, formant des tableaux transparents. Des branches d'arbres

recroisées forment de petits piliers maigres qui tempèrent la trop vaste étendue de ces fenêtres. Cet ordre a quelquefois des balustrades en entrelas, et aussi bizarres que les compartiments de ses vitraux. A l'extérieur, les temples arabesques présentent une suite d'arcs-boutants détachés qui leur donne la forme d'un navire à rame qui vogue dans les airs. Tous ces arcs maigres sont accompagnés de pointes, de frontons aigus, de saillies informes, dont la réunion donne à tout l'ensemble un caractère de légèreté affectée et de lourdeur réelle, qui le rend aussi insupportable à la vue qu'à la pensée. Toutefois, comme ces édifices sont, en effet, très-solides, et qu'il faut se servir de ce qu'on possède, ils choqueront long-temps les yeux, tout en se faisant considérer par leur hardiesse fatigante.

On appelle cette architecture arabesque, parce qu'elle a été introduite chez nous par les Arabes, du côté de l'Italie, et par les Maures et les Sarrasins, autres sortes d'Arabes, du côté de l'Espagne. On croit qu'elle est née sous les califes, successeurs de Mahomet. Quelques-uns de ces princes furent très-magnifiques, très-appliqués à rétablir des Arts quelconques. Mais ils ne voulurent rien apprendre des autres

peuples, rien tenir des autres institutions. Ils voulurent cependant avoir des formes reconnues et de l'ensemble; et c'est à cet état de choses qu'est due l'invention de l'ordonnance arabesque.

Il y a donc apparence que c'est à Bagdad, sous Alrachid, le Louis XIV des califes, que l'arabesque a été conçu et arrêté. Tous les palais et toutes les mosquées y sont construites dans ce système. Il a été porté en Perse, dans l'Inde, en Égypte, en Syrie, en Ionie, en Mauritanie, en Espagne, avec les lois et la puissance mahométane. Le palais du roi de Perse, les mosquées, et même les ponts d'Ispahan, sont arabesques. Les mosquées du Caire, de Smyrne, d'Alep, de Damas, de Magnésie, plusieurs de celles de Constantinople sont arabesques. En Espagne, la mosquée de Cordoue, l'alambra de Grenade sont arabesques. Enfin, la France, l'Italie et l'Allemagne bâtirent aussi à l'arabesque. Le palais du doge de Venise est arabesque. D'immenses cathédrales, à Rouen, à Reims, à Amiens, sont du plus bel arabesque. La Sainte-Chapelle, de Paris, et celle de Vincennes ont illustré, sous Louis IX, les talents de l'architecte Montereau, et nous montrent, réunis dans deux très-petits monu-

ments, toutes les qualités et tous les défauts de cette architecture.

Ce seroit une erreur de croire que cette architecture a régné de tous temps en Asie. On n'en trouve aucune trace dans l'antiquité. Ce qui reste de Persépolis tient à l'architecture égyptienne. Ce qui reste de Palmire et d'Héliopolis est de l'architecture grecque. Ce qui a existé de fameux édifices en Carie, en Ionie, tels que le tombeau de Mausole, le temple d'Ephèse, a été ordonné par des Artistes grecs. les Egyptiens, sous les Ptolomées, ont adopté les ordonnances grecques, ainsi que les Syriens, sous les Séleucides; et rien ne nous montre, dans l'antiquité, la présence de l'arabesque.

Il faut observer que cette architecture n'a pas trop osé se montrer à Rome. Les restes des monuments de la belle architecture eussent trop hautement accusé ses défauts. Et dans Paris, lorsque des temples bien ordonnés se sont élevés, on a vu avec moins de plaisir les temples arabesques. Peu à peu, et à mesure qu'on les suppléera, ils s'inutiliseront pour le culte. Mais on peut les appliquer à d'autres usages : et il n'y a peut-être jamais eu de bâtiments mieux disposés pour former des marchés couverts.

L'architecture arabesque a tous les bons prin-

cipes. Elle aime la grande élévation, les grandes masses, la grande solidité, la grande légèreté, la parfaite unité. Si elle avoit plus d'élégance dans ses détails, plus de variété dans ses moyens, des effets moins sauvages, les Arts auroient été obligés de l'admettre au nombre des belles conceptions. Mais sa monotonie, sa maigreur, sa sécheresse, ne permettent pas de la mettre en concurrence avec les ordonnances grecques. Elle a eu le sort de tout ce qui n'est pas à un bon degré de perfection dans les Arts. On s'en est dégoûté. On n'oseroit plus rien construire aujourd'hui dans ce système : et l'on est revenu aux ordonnances antiques.

CHAPITRE XLIII.

Des divers genres d'Édifices.

Nous avons déjà eu occasion de parler de nos divers édifices dans plusieurs parties de ce cours; mais nous devons à nos lecteurs quelque chose de plus précis sur leurs différentes espèces, et sur les différents caractères qui leur appartiennent.

Les premiers édifices publics que demande l'ordre social sont les temples. Les hommes veulent s'unir pour rendre à Dieu un hommage qui les console, qui les rectifie, qui les moralise. C'est un devoir, c'est un besoin, c'est une nécessité. Tous les siècles, toutes les nations, tous les lieux se sont soumis à cet usage sacré, aussi ancien que le monde, aussi étendu que le genre humain.

Il suit de cet instinct général qui pousse tous les hommes vers un culte, que les temples où ils se rassemblent pour assister aux cérémonies, pour prier et pour adorer, sont les premiers édifices qui frappent par-tout les yeux. L'on juge assez généralement bien de la bonne tenue

d'une peuplade, par la bonne tenue du temple où elle se rend. Les temples donnent l'idée des mœurs d'un pays.

Delà cette simplicité des temples, chez les peuples simples; delà ce délabrement des temples chez les peuples opprimés; delà ce luxe des temples chez les peuples libres, riches et civilisés. Rien d'assez beau pour honorer son Dieu; rien d'assez somptueux pour réunir des hommes qui savent s'estimer réciproquement.

Il résulte de cette destination, qu'un temple n'est jamais composé que d'une salle d'assemblée, ou plutôt que toute sa composition est subordonnée à la pièce unique où se fait l'assemblée. Il doit être clos, couvert, et vaste à proportion de la population qui le fréquente. Le problême qu'il présente à résoudre à l'architecte, c'est que dans une solide clôture, il contienne le plus d'espace possible pour que les cérémonies se voient, et que l'assemblée se corresponde par-tout.

C'est ce qui a fait de tout temps multiplier les colonnes, les piliers, les voussures dans l'intérieur des temples. Indépendamment de l'espace, les colonnes donnent aux temples du merveilleux, et rappellent les bois sacrés qui ont été les premiers temples, comme nous l'a-

vons déjà fait remarquer. C'est dans la distribution et dans la décoration de ces édifices que la règle de l'unité veut être sur-tout observée. Il faut qu'ils soient, dans leur intérieur comme dans leur extérieur, d'une exacte symétrie, et que toutes leurs parties concourent à en faire un ensemble parfait.

La distribution de nos temples a pour premier objet un porche ou parvis, qui est quelquefois découvert comme un simple portail, et quelquefois couvert en forme de péristile. Cette partie est le frontispice du temple et son vestibule extérieur. Les portes d'entrée s'y disposent par nombres impairs, et sont plus ou moins enrichies, selon le plus ou moins de décoration du lieu principal.

Quelques temples d'une vaste distribution, tels que Saint-Pierre de Rome et Sainte-Sophie de Constantinople, ont un vestibule intérieur; mais cette pièce, quoique bien placée, n'est pas essentielle; et le corps du temple ordinairement se présente tout de suite, et après le porche. Il se compose du vaste local où se tient l'assemblée, qui en occupe au moins les deux tiers: l'autre tiers est le sanctuaire où est placé l'autel. Cette partie, plus élevée que le reste, en est séparée seulement par une balustrade; et c'est-là que

se font les cérémonies. Quelques chambres, très-subordonnées, se distribuent dans les alentours du sanctuaire, pour les sacristies et les trésors. Les chapelles qui accompagnent quelquefois toute la longueur des nefs, donnent à un temple un nouveau surcroît d'étendue. Et c'est à bien lier toutes ces parties que s'applique l'intelligence d'un architecte.

La disposition essentielle des temples est d'être toujours de plein-pied, de n'avoir aucune habitation au-dessus ni au-dessous, et d'être élevés du sol de plusieurs marches, non-seulement par distinction, mais pour la salubrité. Les temples ne s'établissent même que sur des lieux qui dominent ce qui les environne : en sorte que jamais aucune espèce d'humidité ne puisse s'y établir constamment. Non-seulement il ne faut pas que le peuple y trouve de l'insalubrité, mais il faut encore qu'il y trouve du bien-être et de la santé.

Aussi lorsqu'un temple peut réunir à une situation saine dans son intérieur, une disposition heureuse à son extérieur, comme une vue agréable, une place garnie de quelques arbres, une fontaine d'eau vive : c'est le complément de la perfection pour cette sorte d'édifices. C'est

une jouissance d'autant plus douce pour le peuple, qu'il y rencontre, sans les chercher, tous les avantages de l'état de nature et de l'état social, éléments de son bonheur.

Il faut aussi, non-seulement pour la majesté d'un temple, mais encore pour sa salubrité, que les voûtes en soient très-élevées. Quand le sol d'un temple est couvert d'hommes, l'air qu'il renferme ne peut se changer et s'assainir que par la grande hauteur de la voûte qui aspire toute exhalaison. Les encens, les flambeaux et les feux sont un véhicule de plus à cet air qui tend toujours à s'épurer en s'élevant. Les jours pratiqués dans les hauts, concourent à cet effet nécessaire. Les yeux ne le demandent pas moins. On est fatigué de voir une voûte près de soi; et c'est à l'architecte à la faire habilement perdre de vue.

Les anciens n'admettoient que deux formes parfaites pour leurs temples, la ronde et la quarrée. Nous admettons toutes les formes qui ont de l'ensemble, et nous mêlons assez souvent la forme quarrée avec la forme ronde, faisant la partie antérieure, quarrée, et celle du fond où est le sanctuaire, ronde. Cette disposition est très-favorable au service du temple, et aux

cérémonies.

cérémonies. D'ailleurs la vue aime à s'arrêter dans un fond circulaire, image de la rondeur naturelle de l'horison.

Les autels des anciens étoient aussi, ou ronds, ou de forme cubique : les nôtres sont des quarrés longs élevés à hauteur d'appui, dont la face la plus prolongée est tournée devant le peuple. Leur forme est celle d'un piédestal extrêmement orné. Leur essence est de tenir au sol en pleine construction, et de n'être ni portatifs, ni évidés par-dessous, comme des tables. On les place dans le lieu le plus haut du temple et le plus exposé aux regards, et on les y élève encore sur des marches. Il importe que l'autel soit isolé, et qu'aucune autre disposition n'en dérobe la vue à l'assemblée, dont ce monument est le symbole d'union visible, comme l'idée de Dieu en est le symbole d'union intellectuelle.

Tout ce que la peinture et la sculpture ont de merveilleux est admissible dans la décoration d'un temple, et y concourt à élever les pensées à la contemplation du bien et à l'exercice des vertus. C'est un système outré, comme nous avons déjà eu occasion de le remarquer, que celui qui, sous prétexte de craindre l'idolâtrie, veut bannir les images et les statues des temples. La commémoration qu'on accorde aux objets

représentés est bien distincte de l'adoration qu'on n'adresse qu'à Dieu; et quand cette distinction ne seroit pas dans le dogme, elle est dans l'ame de tous les hommes.

Les anciens n'introduisoient souvent dans leurs temples d'autre jour que celui de la porte, ou d'une ouverture dans la voûte; c'étoit un abus du style mystérieux. Souvent nous en admettons trop, et nous multiplions mal-à-propos les fenêtres, sur-tout dans le bas de nos temples. L'enceinte d'un temple veut être sombre. Les cérémonies religieuses sont amies d'une certaine obscurité. Le recueillement habite dans l'ombre et dans la retraite. Une lumière modérée porte le calme dans les ames. L'approche des lieux saints pénètre les esprits d'une crainte paisible. Là les hommes viennent s'éloigner de toute distraction, et se présenter devant Dieu pour combattre leurs mauvais penchants et se pénétrer de leurs devoirs. Si ce n'est pas à l'architecte à donner ces dispositions morales qui doivent avoir leur source dans le cœur, il faut au moins que son édifice y ait un rapport continu. Il faut donc, pour qu'un temple remplisse toutes ces conditions, qu'il soit clos jusqu'à une très-grande hauteur, que le jour lui vienne de fenêtres pratiquées très-près des voûtes, que

ce jour soit uniforme et bien gradué, et que, s'il est possible, les rayons du soleil ne frappent jamais sur l'assemblée.

Tous les temples modernes sont accompagnés d'une tour élevée, où l'on place les cloches destinées à appeler le peuple aux prières. On y place aussi des horloges, des signaux, des indications quelconques des phases de la lune, des signes du soleil. Ces tours sont l'écueil des architectes. A la rigueur une suffit; mais la difficulté de la placer avec symétrie en a fait admettre deux, même quatre, à plusieurs temples. Souvent on les place au frontispice; mais il est mieux de les jeter sur le derrière du bâtiment, et de les traiter à part et comme des monuments isolés.

On voit que la différence des mœurs et celle des cultes ont rendu les temples modernes fort différents des temples anciens. Dans l'antiquité, les pompes bruyantes, les sacrifices sanglants et accompagnés de fumée, ne pouvoient se faire que sur la place et hors des temples. Chez nous, des sacrifices purs, des cérémonies tranquilles demandent, au contraire, à être célébrés dans les temples mêmes; tous les actes religieux s'y pratiquent, toutes les assemblées s'y tiennent; tous les devoirs y appellent. Et

nos temples, quoique plus compliqués que ceux des anciens, sont susceptibles du même ensemble, de la même régularité, et peut-être de plus de magnificence encore.

Au même rang que les temples on met tous les palais consacrés à la chose publique, ceux où s'assemblent les magistrats, où se tiennent les conseils administratifs, où se rend la justice. A la rigueur, un seul doit suffire dans une ville et en annoncer l'opulence. Il doit être accompagné d'une place publique spacieuse, et situé vis-à-vis ou près du temple principal, qui est censé en faire partie. C'est là le chef-lieu de la cité, le centre du Gouvernement, le point d'où part et le culte religieux, et la distribution des lois, et l'exercice de la police. Ce lieu est comme la tête de la ville. C'est pourquoi les Romains appelèrent leur palais public *Capitolium*, par abréviation de ces deux mots : *capitale pallatium*, palais capital; et le temple de Jupiter, dit pour cela *Capitolin*, en faisoit partie. Le temple de Jérusalem étoit aussi le palais public de cette ville. La république de Venise, si renommée par sa science dans la politique, avoit établi, sur la même place, son temple principal, sa tour, et son palais public. Athènes renfermoit,

dans sa citadelle, et le Prytanée, et son temple patronal dédié à Minerve. Enfin, les ruines de Pestum annoncent un grand temple voisin d'un grand palais. Les ruines de Palmire, les ruines d'Héliopolis, même disposition, même rapprochement.

Comme ces palais sont la maison capitale dans chaque ville, la maison commune, la maison protectrice de toutes les autres, ils sont consacrés et inaugurés par les magistrats; ainsi que les temples: ils imposent le même respect, ils appellent la même magnificence.

Dans une monarchie, tous les palais publics sont censés royaux, et le palais qu'habite le Roi est censé le premier des palais publics, puisqu'il y rassemble nécessairement tous les conseils et toutes les autorités. La vue du Louvre présente le plus bel exemple d'un palais de Monarque.

Les palais publics doivent être d'une beauté achevée, et l'architecture doit y déployer toutes ses ressources. La distribution en doit être vaste, contenir un très-grand nombre de salles spacieuses pour le service civil, pour le service militaire, et pour les honneurs, des galeries nombreuses, de riches escaliers, de grands vestibules, des cours, des portiques, des péristiles.

C'est sur-tout dans la distribution des palais que l'architecte montre son génie. Elle doit être telle, qu'elle occupe beaucoup la vue, l'arrête, la suspende, l'attire par des percés, par d'agréables effets de perspective, autant que par les ornements locaux. Pour que les fables qu'inventent les poètes plaisent, il faut qu'elles soient simples; mais il faut qu'elles soient intriguées de façon à occuper l'esprit. Il en est de même des palais. Trop de complication fatigue dans leur distribution: trop de simplicité ne satisfait point.

Dans l'endroit le mieux disposé du palais, et après toutes les salles de sûreté, de service et d'appareil, doit être placé le salon. C'est là le centre du palais, le lieu d'assemblée, la chambre d'honneur. Sa grandeur, sa magnificence, la richesse de ses meubles doit fixer les pas, arrêter l'attention et défendre de passer outre. Les tentures superbes, les draperies élégantes, les glaces, l'or, la soie, la pourpre, l'azur, les bois les plus précieux, les vases les plus rares, les candelabres les plus riches, les cassolettes et les trépieds, sont les objets faits pour en composer l'ameublement. Tout ce qu'Homère décrit, tout ce que les poètes ont pu imaginer, doit être étalé là en réalité. Tout

y doit inspirer, au spectateur surpris, le respect et l'admiration.

Les galeries se meublent de tableaux, de statues, de bibliothèques, de collections d'objets rares, des instruments de physique et d'astronomie les plus précis; de tout ce que la nature et l'Art peuvent offrir de plus agréable et de plus curieux. Les vestibules ne se meublent point : ce sont des pièces de dégagement qui ne doivent recevoir d'autres ornements que ceux que l'architecture leur imprime.

Un grand palais a nécessairement plusieurs cours, mais on en doit distinguer une plus centrale et plus décorée, qui est la cour d'honneur, où se rendent ceux qui servent ou qui visitent le monarque : cette partie du palais a fait nommer généralement *la cour*, toute la suite intime d'un Roi, chez les Occidentaux. Comme chez les Orientaux, le palais s'appelle *la Porte*, parce que la communication des sujets avec le monarque se termine à la porte du palais au-delà de laquelle il ne leur est pas permis de pénétrer.

C'est aussi une tradition, parmi nous, de distinguer par quelque haute tour, par des dômes, ou par des pavillons, les maisons publiques et les palais. Des tours, selon les idées reçues, sont des marques de supériorité et de

domination. Nos ayeux y tenoient des sentinelles, des vedettes. Ils y attachoient des drapeaux dégénérés depuis en girouettes. Ils y plaçoient des beffrois pour annoncer les événements. Ne nous refusons donc pas à cet usage ancien, et pratiquons dans les palais des tours, des donjons, ou des parties élevées; mais faisons en sorte qu'elles participent aux belles formes du reste de l'édifice, ou au moins qu'elles n'y détonnent pas, comme Lescot et Delorme l'ont heureusement pratiqué au Louvre.

Nous avons plusieurs édifices publics du second ordre qui tiennent encore des palais, comme les écoles publiques, les maisons de retraites et de secours, les hospices et les théâtres.

Les écoles publiques appellent d'autant plus les embellissements des Arts, qu'étant destinées à initier la jeunesse dans la doctrine sociale, il importe d'abord de frapper leurs yeux par-tout ce qui en développe les avantages et la grandeur. Les maîtres et les élèves sont avertis de se respecter dans des écoles somptueuses, et ce respect se reporte sur la chose publique.

Le palais des Invalides de Paris, celui des Invalides de la marine, près de Londres, sont des monuments qui donnent une idée de la somptuosité que les gouvernements policés savent

mettre dans les maisons de retraite qu'ils ouvrent aux militaires qui les ont servis. Sans aller à cet excès de magnificence, il est toujours nécessaire que ces bâtiments annoncent la grandeur et la générosité du gouvernement qui les fonde.

On a voulu de tout temps marquer par quelque luxe toutes les sortes d'asyles ouverts aux pauvres. Le nom vénérable et touchant *d'Hôtel-Dieu* qu'on a donné au hôpitaux de malades, prouve le grand intérêt qu'on y a toujours pris. On y a même mis de la décoration. On a voulu embellir l'aumône, et honorer les secours de la charité; et cette magnificence de la sensibilité n'a jamais trouvé de censeurs. Mais il faut que le luxe d'un hospice soit un garant que tous les soins pour la propreté et la salubrité y ont été avant tout scrupuleusement pris. Le défaut de ces soins est un crime dans ces maisons. Malheur à qui tend avec faste aux pauvres des secours mortels. Les hôpitaux de Milan et de Lyon, offrent des modèles dans ce genre, où tout ce qu'on peut imaginer de prévoyance et de libéralité se trouve réunis.

Nos théâtres sont encore des édifices d'un genre qui nous est particulier : ce sont des palais consacrés aux spectacles et aux jeux publics. Ces bâtiments veulent être isolés et sont sus-

ceptibles, à leur extérieur, de tout le luxe de l'architecture. Dans l'intérieur, leur décoration tient en partie à l'architecture, et en partie à l'ameublement, comme un riche salon. La distribution intérieure est une vaste salle dont la moitié est occupée par le théâtre et l'autre moitié par l'assemblée. On connoît l'artifice de nos théâtres, la perfection des peintures en perspective qui en représentent les scènes, et enfin l'illusion complète que font nos pièces dramatiques habilement jouées. Comme tous les spectacles s'y exécutent aux flambeaux, la salle, par-tout close et couverte, ne prend aucun jour de dehors. Plusieurs étages de balcons en occupent le pourtour jusqu'à la voûte, et l'on parvient à y placer trois mille spectateurs qui peuvent tous voir et entendre. Ces sortes de théâtres, qui sont propres aux modernes, quoique moins considérables que ceux des anciens, peuvent être aussi magnifiques, et sont plus appropriés à la chose; mais sur-tout ils sont conçus plus moralement. On y entre d'abord qu'à prix d'argent, ce qui en fait porter la dépense sur ceux qui ont de quoi la payer, et en éloigne la classe pauvre qui a besoin d'être laissée à ses travaux; ce qui n'y admet que des gens choisis et aisés, à qui il importe d'offrir des délassements dis-

tingués et innocents, pour les détourner des amusements bas et avilissants. Tout ce que la poésie, la musique et la déclamation ont de charmes; tout ce que la perspective à d'illusion; tout ce que l'Art des machines a d'artifice, se dispute pour y capter l'attention. Que ne doit pas faire l'architecte pour rendre son bâtiment digne de renfermer tant de merveilles! Cependant, il le faut avouer, la capitale n'a pas encore un théâtre digne d'elle.

Les anciens avoient trois sortes de bâtiments publics de luxe: les théâtres, les gymnases et les bains. Les uns et les autres étoient exagérés chez les Romains, et y sont devenus des moyens de corruption. Nous avons déjà repris d'eux l'usage des théâtres, en les renfermant dans des bornes justes. Nous avons à désirer le rétablissement des gymnases, pour les exercices du corps; mais sur-tout celui des bains, pour l'entretien de la santé. Les bains sont à eux seuls la cure de plusieurs maladies, que nos pères ne doivent peut-être qu'à l'interruption de cet usage salutaire. Ce ne sont point des excès de somptuosité, comme les thermes d'Agripa, de Tite ou de Caracalla, qui sont à désirer; mais des établissements salubres, commodes et bien policés. Rectifions les gymnases et les bains des

Romains, comme nous avons rectifié leurs théâtres : rétablissons-les avec de sages précautions, et nous verrons notre race acquérir, par l'exercice et la propreté, un nouveau degré de force et de bonnes dispositions.

Nous avons encore à envier aux anciens le luxe des fontaines publiques ; nous ne faisons que commencer à en rétablir l'usage : les rues, les places publiques, les routes en demandent. Conduire un filet d'eau pure sur un aride grand chemin, y réunir quelques arbres, y disposer quelques siéges, est une œuvre qui sera tant de fois bénie, qu'on peut dire heureux celui qui peut s'en donner le délicieux mérite.

Nous manquons encore de tombeaux publics. Nous ne touchons qu'en passant cette matière ; non pas que nous craignions que la tristesse n'en révolte un lecteur pusillanime ; mais parce qu'elle entraîneroit une longue dissertation qui sortiroit de notre sujet. Nous nous bornons à rappeler que le respect dû aux tombeaux, que la moralité des tombeaux appelle sur nos restes les soins d'un Art qui a soutenu et honoré notre vie. Ces champs de repos demandent à être entourés de portiques. Ceux qui viennent prier sur les cendres de leurs pères, ne doivent pas y chercher en vain une

chapelle funèbre. Inhumer dans les temples étoit contraire à la salubrité et à toute bonne police. Inhumons nos parents en plein air : la nature semble elle-même nous le prescrire ; mais entourons d'enceintes caractéristiques les espaces qui rassemblent ces reliques honorées. Qu'on y rencontre un temple sépulchral ; qu'on y voie quelques cyprès. Nous leur devons des marques d'intérêt : nous les devons à nous-mêmes : et souvenons-nous que les honneurs dus aux morts sont un des principes de l'ordre social.

Les murs et les portes des villes ont été, pour plusieurs architectes, des moyens de développer leurs talents. Malgré le discrédit où sont tombés les murs des villes, le service militaire, la finance et la police exigeront toujours que les villes soient circonscrites par un mur quelconque, soutenu de quelques tours qui servent de corps-de-garde ou d'entrepôt. Les portes prennent une décoration dont la force doit faire le caractère. Elles doivent sur-tout être cintrées et couvertes, jamais en barrières, et à plein ciel. On seroit bien étonné encore si l'on disoit qu'il y a une moralité dans les portes des villes : et c'est cependant une vérité. En passant sous les linteaux de la porte d'une ville, on sent

qu'on se soumet à ses lois : y entrer par une brèche est un signe d'indépendance et d'inimitié.

L'architecture étend encore ses embellissements sur plusieurs édifices marquants, tels que les ponts, les aqueducs, les arsenaux, les marchés : et tous ces monuments doivent trouver dans la nature de leur emploi une beauté qui leur soit propre.

Nous terminerons ce rappel des différents genres d'édifices, en disant un mot sur les colonnes isolées, les obélisques, les arcs-de-triomphe, et sur tous les monuments qui, sans servir à aucun usage, ont pour objet unique de signaler la reconnoissance des peuples envers les rois, les sages et les héros qui les ont soutenus et illustrés.

Les colonnes triomphales sont des colonnes isolées et colossales destinées à porter une statue, ou une urne cinéraire, ou un trophée. Elles ont été usitées chez les anciens, pour honorer la mémoire des hommes célèbres dont l'existence et les belles actions avoient fortement influé sur le sort des nations. L'intention étoit d'élever leurs images en proportion de leur haute renommée, et de la grande idée qu'on avoit de leur mérite. La colonne de Pompée à Alexandrie, la colonne Trajane, et la colonne Antonine à

Rome, nous rappellent des hommes bien supérieurs, et nous nous honorons de voir un pareil monument s'ériger à Paris à la mémoire d'un Prince qui réunit, en effet, en lui seul, la gloire de tous ces grands personnages.

Les Obélisques si pratiqués chez les Egyptiens n'ont pas chez nous les mêmes motifs, comme nous l'avons déjà remarqué. Mais c'est une idée reçue qu'ils sont un symbole d'immortalité. Et sous cet aspect, ils ne peuvent être raisonnablement placés qu'avec un trophée en mémoire d'une victoire, ou pour recevoir une inscription remarquable, ou pour relever la triste pompe d'un tombeau, en portant l'attention sur l'immortalité morale, faite pour triompher à jamais de la mort, et en même temps pour en consoler.

Quant aux arcs-de-triomphe, ils rassemblent, sur leurs diverses faces, les tableaux de plusieurs victoires et de plusieurs actions célèbres. Ce sont les monuments de gloire qui honorent le plus, et les héros à qui ils sont consacrés, et les peuples qui les décernent, et les Artistes qui les exécutent. Paris en offre de magnifiques. Rome, la France, l'Espagne en conservent de remarquables. Et, chose singulière et curieuse en ce qu'elle rapproche des nations bien éloignées dans un des plus nobles usages, on dit que

la Chine en est couverte. On en élève aux guerriers, aux lettrés, aux bons magistrats, aux bons agriculteurs, aux bons pères de famille, aux femmes excellentes. Sans donner à de si beaux monuments une extension qui ne peut qu'en affoiblir l'illustration, nous pouvons dire que quand nous en aurions plus que tous les peuples ensemble, nous en aurons toujours moins que nous n'avons de héros à célébrer.

CHAPITRE

CHAPITRE XLIV.

Des Architectes fameux.

LA profession d'architecte est celle qui, dans les Arts, donne le plus d'estime et de considération personnelle, et le moins de cette éclatante célébrité qui porte un nom d'une nation à l'autre, d'un siècle à l'autre. Un architecte jouit d'une grande distinction, comme un jurisconsulte, comme un médecin. Il a un bel état dans la société; mais il est rare qu'il atteigne à la haute renommée. Sa supériorité est dans la possession des différents genres de savoir qu'il faut qu'il réunisse, dans la sorte d'autorité bienveillante qu'il a sur un nombre infini d'ouvriers intelligents, dans les formes légales qui environnent ses travaux. Tous ces avantages concourent à rendre son existence importante et recommandable, mais rarement célèbre. Ses ouvrages sont illustres, mais sa personne, après avoir été très-considérée, finit par être ignorée, parce que la gloire qui résulte de ses conceptions est amplement

partagée par les princes, par les grands qui l'ont employé, par sa nation, par son siècle.

Toutefois, cette existence d'un grand architecte est un assez beau partage pour satisfaire les désirs d'un honnête homme, et vaut peut-être mieux pour le bonheur, que cette réputation si éclatante des autres Arts, sur laquelle l'envie verse si souvent ses poisons, et dont on ne jouit ordinairement qu'après soi.

Aussi trouvons-nous, parmi ceux qui ont professé l'architecture, un grand nombre de Rois, de Princes, d'Empereurs, de Consuls, de Pontifes et de Savants, à qui ce genre de jouissance convenoit. Nous voyons que de très-grands personnages ont aimé à ajouter à leur prééminence le mérite heureux de faire exécuter des édifices considérables, d'honorer par-là les lieux où ils se sont vus honorés, et de rendre ainsi, à leurs contemporains, gloire pour gloire.

Cependant, le nom de plusieurs architectes a percé la nuit des temps. Il y a peu d'histoire qui n'en consacre un certain nombre. Ninus, fondateur de Ninive; Sémiramis, qui embellit Babilone, passent pour avoir pratiqué eux-mêmes l'architecture, ainsi que Salomon et

Hiram, son coopérateur, et les rois d'Égypte, Titoës, Nectabis et Psammeticus. Mais leur qualité d'architectes a été absorbée par leur titre de Rois, qui ne peut être rehaussé que par les armes et par les lettres.

A la tête des architectes grecs, nous trouvons Dédale, comme nous l'avons trouvé à la tête des sculpteurs. On le disoit de la famille royale d'Athènes, et parent ou allié de Thésée. Au travers de son existence fabuleuse on découvre aisément son existence historique; et l'on voit qu'outre l'architecture civile, il a pratiqué l'architecture militaire et l'architecture navale; il a bâti le labyrinthe de Crète. On lui attribue l'invention des voiles ajoutées aux vaisseaux qui n'alloient, avant lui, qu'à force de rames: et c'est faute d'avoir su diriger l'usage des voiles, qu'on peut expliquer la perte de son fils Icare dans la mer qui a porté son nom. On attribue encore à Dédale l'invention du marteau, de la scie et du compas: machines si simples et si utiles, qu'on peut les regarder comme un des premiers mobiles de l'industrie. La sage antiquité savoit ainsi garantir les Arts mécaniques de l'avilissement, en illustrant l'origine de leurs moyens les plus usités, et en faisant estimer, par une mémoire vénérable, les instruments

indispensables des plus simples métiers. Ce qui sortoit des mains des demi-dieux honoroit la main des Artisans, et relevoit leurs pénibles et secourables travaux.

On a rangé parmi les architectes les philosophes Démocrite et Anaxagoras. Et, en effet, les hautes sciences doivent faire une partie essentielle de cette profession. Euclide et Archimède, qu'on met encore, à juste titre, au nombre des architectes, leur rappellent la nécessité d'être instruits dans les mathématiques, et de connoître toutes les ressources des mécaniques. Entre autres machines utiles, Archimède a donné à l'architecture l'usage du cabestan, du cri, et de la vis à remonter l'eau.

Les sculpteurs Policlète et Scopas ont aussi été architectes. Peut-être que de leur temps l'architecture les a fait considérer; mais c'est leurs talents, comme sculpteurs, qui les font vivre dans la postérité.

Un architecte proposa à Alexandre de faire du mont Athos une statue colossale, qui auroit tenu dans l'une de ses mains une ville, et dans l'autre une vaste coquille, ou plutôt un lac qui auroit recueilli toutes les eaux de la montagne, pour les verser en cascade dans la mer. Alexandre rejetta ce projet extravagant. Mais il em-

ploya beaucoup cet architecte, et le chargea sur-tout de la construction de la ville d'Alexandrie. Cependant à peine sait-on que cet architecte s'appeloit *Dinocrate :* et personne n'ignore que le peintre favori d'Alexandre étoit *Apelles*.

La construction du temple de Diane à Ephèse a illustré plusieurs architectes, entre autres Ctésiphon, qui l'a commencé, et Demetrius et Peonius qui l'ont achevé. Le Parthenon d'Athènes, dont on voit encore des restes, fait passer jusqu'à nous le nom de Callicrate, qui en fut l'architecte ; ainsi que le temple de Cérès à Eleusis, les noms de *Metagène* et de *Xenoclès*.

Sostrate, favori de Ptolomée-Philadelphe, s'est rendu recommandable par la construction du fanal d'Alexandrie, bâti dans la petite île de Pharos. Ce monument étoit si beau, qu'il a été regardé comme le plus somptueux du monde, et que tous les fanaux remarquables ont été depuis nommés *Phares*. Qu'on remarque bien que ce n'est pas le nom de l'architecte qui a prévalu, mais le nom de la chose et du lieu : tant il est constamment vrai que les chefs-d'œuvres d'architecture font oublier leurs auteurs.

Rome, qui s'est si fort distinguée par la ma-

gnificence de ses édifices, a fait de même peu de réputation à ses architectes, et le nom de Vitruve ne nous seroit pas parvenu, sans l'excellent livre qu'il nous a laissé sur son Art. Rien n'égale la beauté des édifices construits à Rome sous Auguste, sous les Antonins, sous Adrien: rien de plus obscur que leurs architectes.

Quand l'Empire fut passé à Constantinople, il sembloit devoir y renouveler les Arts dans ce beau pays de la Grèce où ils étoient nés; mais cette puissance portoit dans son sein même un principe de barbarie qui étouffoit tout ce qu'elle dominoit. Cependant l'architecte Anthemius acquit quelque célébrité sous Justinien, par la construction extraordinaire du temple de Sainte-Sophie.

Charlemagne a beaucoup fait construire; mais son élan a été infructueux. La barbarie l'avoit précédé ; la barbarie l'a suivi : et les raisons n'en sont pas de notre sujet. Sous Saint-Louis, l'architecte Montereau s'est distingué par quelques chefs-d'œuvres d'arabesque. Et toutes nos belles cathédrales arabesques ont eu pour architectes des archevêques et des abbés : Suger, à Saint-Denis ; Ebon, à Rheims ; Fulbert, à Chartres.

Nous nous hâtons de sortir de cette bizarre

magnificence des Arabes, pour arriver au temps de la renaissance de la bonne architecture, sous Michel-Ange, Bramante et Palladio, en Italie: en France, sous Jean Cousin, Pierre Lescot et Philibert Delhorme.

Voilà Michel-Ange revenu en scène dans ces entretiens, en qualité d'architecte, après y avoir paru d'une manière si brillante comme sculpteur et comme peintre. Son grand caractère n'est pas moins imprimé dans ses édifices que dans ses autres ouvrages : et le temple de Saint-Pierre de Rome, sa nef spacieuse et sa vaste coupole, ne l'immortalisent pas moins que ses plus belles compositions en peinture et en sculpture. Michel-Ange dût à l'architecture une partie de sa grande existence. C'est par l'architecture qu'il jouit de l'estime et de la familiarité des plus grands hommes et des plus grands princes de son temps. Sa perte fut regardée comme une calamité publique ; et ses obsèques furent celles d'un souverain.

Si l'architecte Bramante a un nom dans les Arts, il le doit à sa grande conduite, comme restaurateur du goût, comme habile à profiter des dispositions des hommes puissants pour favoriser les gens de génie. Et c'est-là un des plus grands avantages qu'un architecte trouve

dans sa noble profession. Il peut déveloper, soutenir, créer des talens dans tous les genres. Bramante fit employer Michel-Ange et Raphaël, et ce fut son plus grand mérite. Il a favorisé le rétablissement de la bonne architecture : mais il n'a marqué par aucun ouvrage de génie. Le temple de Saint-Pierre, qu'il avoit été chargé de commencer, a été tout entier rectifié par Michel-Ange, et le Vatican, qu'il a bâti, n'a de beau que son étendue et son élévation.

Palladio, le Raphaël des architectes, sans avoir eu l'occasion de faire aucune entreprise colossale, a orné l'Italie d'un nombre infini d'édifices, tous remarquables par quelque genre de beauté. Son ouvrage le plus fameux est le théâtre de Vicence. Il s'est encore rendu recommandable par un des bons livres que nous ayons sur l'architecture. Et il a fondé à Vicence une sorte d'école de ce bel Art, d'où est sorti, il n'y a pas long-temps encore, le savant Calderari, un des meilleurs commentateurs de Vitruve.

Tandis qu'un grand élan étoit donné aux Arts en Italie, ils luttoient encore en France. Jean Cousin, que nous avons célébré parmi les peintres, y figuroit aussi parmi les architectes ; mais il n'y étoit employé qu'à de petites choses. Et c'est Philibert Delhorme qui a, en

effet, rétabli chez nous la bonne architecture. On regarde comme tout simple aujourd'hui ce qu'il a fait de pur et d'élegant; mais quand on considère tout ce qu'il a eu a vaincre d'obstacles pour faire passer son siècle de la barbarie au bon goût, on ne peut s'empêcher d'admirer son génie et la force de son caractère. Pierre Lescot se signala en suivant la même route, mais avec des connoissances moins étendues. Ces deux architectes eurent encore le mérite de contribuer au développement des talents de Jean Goujon et de Germain Pilon, et surent se faire respecter et faire respecter les Arts. Philibert Delhorme fut fait conseiller d'État, aumônier et abbé de plusieurs abbayes. Pierre Lescot obtint aussi une abbaye; ce n'est pas que l'un ni l'autre fût abbé, mais nos rois, dans ce temps-là, n'avoient pas d'autre moyen de récompenser les hommes de mérite.

Quoique Bernini, sculpteur et architecte, n'ait contribué, ni à rétablir, ni à faire avancer les Arts; il a fait tant de choses, qu'on est obligé de le citer parmi ceux qui les ont honorés. Tous ses ouvrages ont de l'affectation : mais il a eu personnellement un assez beau caractère. Considèré, fêté par les rois et par les grands, reçu par-tout comme un prince, il a justifié ces

honneurs par une conduite constamment noble et désintéressée, se faisant un mérite de rendre hommage aux autres talens, et même d'aider à leur développement. Bernini est remarquable en ce qu'il n'a laissé aucun souvenir pénible, et qu'il a fourni dans des succès continuels une belle et heureuse carrière.

En Angleterre, l'architecte Wren a mérité l'attention de ceux qui aiment les Arts, par la construction du temple de Saint-Paul de Londres, l'une des trois plus belles basiliques de l'Europe. Wren a eu l'avantage unique de commencer et de finir lui-même cet édifice important après quarante ans de travail. Wren jouit d'un succès si rare en homme sage. Il mourut à quatre-vingt-dix ans, plus révéré et plus estimé que célèbre; mais après avoir entouré son existence de la satisfaction rare d'avoir orné sa patrie d'un des plus beaux monuments du monde.

Arrivés au siècle de Louis XIV, nous trouvons tout-à-la-fois Perrault, Mansard, Blondel et Lenôtre, parmi les architectes du plus haut rang.

Perrault, sur-tout, la gloire de l'architecture moderne, s'est rendu immortel par les dessins du Louvre dont il a achevé et rectifié les plans,

et dont il a conçu le magnifique peristile. La vie de Perrault a encore été celle d'un homme de bien, d'un homme de lettres plein de courage, d'honneur et de modération; fort de sa conscience, et du suffrage de Louis XIV, de Colbert, et du public, il a laissé sans réponses les critiques injustes, ou plutôt il n'y a répondu que par des chefs-d'œuvres. Médecin secourable, savant profond, architecte sublime, il a eu pour récompense le bonheur de pouvoir appliquer ses talents au plus beau monument qui existe: et il lui a imprimé son nom d'une manière ineffaçable.

Mansard a été l'objet de tant de graces, il a ordonné tant de travaux, il a occupé tant de places importantes, qu'il peut être mis, à juste titre, au rang des architectes qui ont eu la plus belle existence. Mais il mérite aussi d'être mis au rang des architectes de génie, pour avoir conçu la cour des Invalides, le dôme de ce monument, et le château de Versailles du côté des jardins.

Blondel mérite d'être rappelé au souvenir des Artistes, quoiqu'il ait ordonné peu d'édifices; mais son arc-de-triomphe est tellement de génie, qu'il n'est pas permis de ne pas conserver la mémoire de son auteur. Blondel a

été conseiller d'état, officier général, et a eu dans le monde l'existence la plus honorable et la plus indépendante de sa profession d'architecte.

Lenôtre, architecte des jardins, architecte du jardin des Thuileries, figure avec justice parmi les hommes supérieurs qui ont illustré l'Art de la décoration. Il a été encore un homme modéré, plus épris de l'ambition de faire de grandes choses que d'acquérir une grande fortune. Une réponse qu'il fit à Louis XIV le peint tout entier. Il lui expliquoit les différentes beautés qu'il faisoit succéder dans un jardin qu'il disposoit. Le Monarque enchanté, à chaque démonstration lui disoit : Lenôtre je vous donne tant. A la troisième libéralité, Lenôtre se récria : *Ah! Sire je ne vous montrerai plus rien.*

On voit, par la revue qu'on vient de faire des architectes les plus célèbres, combien cette profession exige de qualités essentielles. Il faut qu'un architecte soit versé dans plusieurs hautes sciences pour bien connoître et bien disposer les matériaux qu'il emploie. Il faut qu'il soit homme du monde pour que les édifices qu'il distribue soient conformes aux plus nobles et plus excellents usages. Il faut qu'il soit

homme sage, pour savoir se complaire dans le bien qu'il fait et dans l'estime qu'il inspire, sans aucune soif de vaine renommée. Il faut qu'il soit encore beaucoup plus homme de goût et de savoir, qu'artiste, pour émonder ses projets de tous les effets exagérés auxquels se livrent trop ceux qui ne savent que dessiner et qui voudroient faire de l'architecture, non un art d'usage, mais un art théâtral; non une magnificence usuelle, mais une magnificence idéale et sans application.

CHAPITRE XLV.

Des fameux Ouvrages d'Architecture antique.

IL est si facile aujourd'hui d'avoir, par le moyen de la gravure, les images fidèles des plus beaux édifices de tout l'univers connu, que nous pouvons continuer nos recherches sur l'architecture en appelant ces édifices à nous, comme si nous entreprenions au loin des voyages pénibles pour les observer en nature. Heureux Art de la gravure, que tu rapproches de pays, que tu éloignes de dangers, que tu procures de connoissances!

Nous allons donc indiquer les édifices qui méritent de fixer l'attention des amis des Arts, les édifices antiques dont il n'est pas permis d'ignorer les formes, ni l'existence. Nous allons les appeler: mille estampes faciles à se procurer, les montreront.

Le plus ancien monument d'architecture qui nous soit resté entier est le temple de Dindera en Egypte, monument colossal, où l'effort hu-

main est porté au plus haut point, et qui, sous le rapport de la décoration, présente, dans ses dimensions fortes et puissantes, le plus parfait ensemble dont on puisse se former une idée.

Le Panthéon, temple rond, paroît être le plus ancien monument que Rome ancienne ait laissé à Rome moderne. Le corps du temple est de la plus haute antiquité. L'ordre corinthien y règne par-tout. Le péristile a été ajouté par Agripa sous l'empire d'Auguste; et quoiqu'on ait dépouillé cet édifice des bronzes qui en enrichissoient la voûte et qui en consolidoient les architraves, ce temple est un des monuments les plus purs et les plus entiers que nous ait laissé l'ancienne architecture.

Le petit temple de la fortune virile à Rome, est un édifice entier des anciens très-précieux, en ce qu'il nous donne les proportions de l'ordre ionique dans tous leur développement.

Le temple de Nismes qu'on appelle vulgairement la *Maison quarrée*, à cause de sa forme, est en même temps le plus pur, le plus beau, le plus entier et le plus ancien monument de France. Son ordonnance est corinthienne. Il est plus dans le goût grec, que dans le goût romain : et cependant c'est à l'établissement des Romains dans les Gaules que nous le devons :

tandis que les Grecs, établis bien antérieurement en Provence, n'y ont rien laissé qui nous soit parvenu.

Il existe à Héliopolis en Syrie, aujourd'hui Balbec, un vaste temple aussi d'ordre corinthien presqu'entier. Ce monument nous démontre comment les anciens savoient réunir la plus grande magnificence à la plus grande simplicité. Un architecte moderne croiroit manquer de génie en proposant une pareille uniformité dans un édifice aussi vaste. Les connoisseurs trouvent au contraire beaucoup de génie à savoir écarter ainsi les effets surabondants. Si l'architecture est l'Art de garnir, elle est encore plus, peut-être, l'Art d'élaguer.

Il existoit à Rome un cirque immense, bien construit, bien décoré, bien entier. Cet édifice, aussi colossal que les pyramides, avoit résisté aux destructions des Vandales et des Visigoths. Il a succombé sous un Pape qui en a fait démolir le tiers, pour être employé à la construction du palais Farnèse. Et ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que ce Pape étoit un des restaurateurs des Arts, et que les démolisseurs étoient les Vignoles et les Michel-Ange. Après de pareils exemples, trouvons des hommes qui aient été toujours d'accord avec leurs principes.

cipes. Au surplus, ce qui subsiste du Colisée suffit pour le ranger parmi les beaux monuments, parce qu'il a des parties complètes qui font juger de son ensemble, de ses détails et de sa richesse. Il est formé par trois ordres cumulés très-réguliers, le toscan, l'ionique et le corinthien, qui font le corps de l'édifice; tous en portiques ouverts. Au-dessus de ces trois portiques s'élève un mur flanqué de pilastres corinthiens corrompus qui semble avoir été ajouté pour arrêter les vastes bannes qu'on tendoit pour mettre à l'abri du soleil et de la pluie ce peuple magnifique, pendant ses jeux ou ses comices.

Un autre Colisée, vulgairement nommé les *Arènes*, subsiste en son entier dans la ville de Nismes; et sans être ni aussi vaste, ni d'une architecture aussi ferme, que le Colisée de Rome, il mérite, et l'attention des amis des Arts, et les soins qu'on met à sa conservation.

Le théâtre de Marcellus à Rome, est comme le Colisée en partie démoli; mais il n'est pas complètement une ruine. Des traditions donnent à croire que Vitruve en a été l'architecte. Des critiques le nient, fondés sur ce que l'ordre dorique qui forme le portique inférieur de ce théâtre n' est poin selon les règles qu'il recommande.

Ce n'est point là une raison. Dans un traité on établit les principes selon leur pureté : dans la pratique, il est possible qu'on s'en écarte par nécessité.

La colonne Trajane, la colonne Antonine, sont encore des monuments entiers de l'antiquité, ainsi que les arcs-de-triomphe de Septime-Sévère et de Constantin à Rome. On y voit une décadence sensible dans l'Art de la sculpture et dans celui des proportions. La colonne Trajane est d'un bel apur et d'un bon style de sculpture. La colonne Antonine est un peu inférieure sous les deux rapports. L'arc de Septime-Sévère est encore simple et noble : celui de Constantin est lourd et mal sculpté, quoique composé de pièces rapportées de plusieurs monuments précédens. Ceci prouve que les anciens ont eu, comme nous, des Artistes médiocres. Nous n'en considérons pas moins leurs ouvrages ; mais notre degré d'estime doit suivre leur degré de mérite, pour rendre profitable l'étude que nous en faisons.

On voit à Pestum un temple très-vaste et très-élevé d'ordre dorique, où il ne manque que la couverture. Dans ce même fond de l'Italie qui regarde la Grèce, on admire encore les temples de Pole, en Istrie, dont toute l'ordon-

nance est encore entière. La Sicile en offre de pareils : Athènes, quelques débris. Tous présentent la même disposition, la même richesse, la même simplicité. Et ils ne diffèrent entr'eux que par leur plus ou moins d'élévation et d'étendue, par le nombre de leurs colonnes, par la grandeur de leurs porches et de leurs péristiles. Leurs formes ont beau se ressembler, elles satisfont par-tout et ne lassent jamais.

Les ruines de Thèbes, de Sienne, d'Antinoé, dont la commission d'Égypte a relevé si fidèlement les plans, les vues, les élévations, sont encore une source inépuisable de connoissances en architecture; elles donnent la mesure de la grande civilisation et de la grande magnificence des Égyptiens, dans les temps les plus éloignés; elles nous montrent ce que peut enfanter de prodiges un gouvernement constant et bien dirigé.

Les ruines de Persépolis portent écrite l'histoire ancienne des Persans, leur religion, leur magnificence, leurs mœurs. Ces ruines sont colossales et se rapprochent des formes égyptiennes, mais avec moins de caractère. Elles donnent lieu à peu d'observations utiles au goût. Mais on peut en conclure que quelque différence qu'on trouve dans les formes, le luxe

de l'architecture est par-tout la plus grande preuve de la civilisation.

Mais de toutes les ruines, les plus étonnantes sans doute sont celles de Palmire. Qu'on trouve dans Rome, dans Athènes, dans les villes de France, dans d'anciens états, des restes de beaux édifices, la longue durée de ces peuples rend ces merveilles probables. Mais pour croire celles de Palmire, il faut qu'on assure qu'elles existent avec autant de certitude; car elles sont en effet incroyables. Une ville placée dans la haute Syrie, où il n'y en a jamais eu d'importantes; un amas de temples et de palais du goût le plus pur, des plus beaux marbres, de la construction la plus solide, du travail le plus parfait, tout cela au milieu du désert, et érigé dans le court espace d'un Empire qui n'a eu que deux règnes brillants. Rien n'existoit avant: rien n'a existé depuis à cette place. Quelle intelligence a pu créer tant de choses? Quelle malveillance a pu autant en détruire? Ces édifices semblent n'avoir existé que pour être renversés. Ils n'auront jamais été plus admirés que dans leur état de ruine.

On ne peut trop recommander l'examen de ces belles ruines de Palmire. Si leurs magnifiques proportions peuvent servir à développer les

principes des Arts, leur richesse sert à faire connoître les ressources des états; leur abandon sert à prouver l'impuissance des Arts quand ils ne sont pas soutenus par la bonté du sol et par la force publique. Ces ruines ne sont pas moins une leçon de goût, que de politique.

Les thermes de Tite et de Caracalla, les fouilles d'Herculanum et de Pompéia, sont encore des sources inépuisables d'instruction pour les amateurs des Arts. C'est-là qu'on touche à l'antiquité en personne et sans intermédiaire. Ces découvertes ôtent vingt siècles entre les anciens et nous. Ce sont des ruines qui édifient.

Nous nous bornons à indiquer ces merveilles. Il n'y a que les images que la gravure nous en donne qui puissent nous en dire davantage.

CHAPITRE XLVI.

Des fameux Ouvrages d'Architecture moderne.

C'est une singulière marche, dira-t-on, que celle de ce cours. Après avoir considéré les Artistes sous un rapport, on les reprend ensuite sous un autre ; on revient à parler de leurs ouvrages, c'est-à-dire, encore une fois, à parler d'eux. Et l'on demandera pourquoi on n'a pas dit tout-à-la-fois, à propos de chacun, tout ce qui les regardoit. Il est difficile de répondre à une pareille question, si ce n'est que c'est parce qu'on a conçu sa matière ainsi, et que c'est de cette sorte que l'on se plaît à en entretenir.

Cependant pour justifier, autant qu'il est possible, le parti qu'on a pris, on peut alléguer qu'on parvient à sentir mieux le mérite des Arts, des Artistes et des ouvrages, en les présentant ainsi séparés, et en revenant plusieurs fois sur chaque Art, sur chaque Artiste, sur chaque genre d'ouvrages. Cette manière semble jèter de la diversité sur une route qui, suivie pas à pas et sans distraction, finiroit par n'être pas celle du genre, et

amèneroit la sécheresse de la méthode, et les formes probantes, dans une matière toute d'inspiration et de sentiment.

D'ailleurs, en reprenant ainsi un sujet par ses diverses faces, ce qui n'a pas frappé sous un aspect fait quelquefois impression sous un autre, et invite à revenir sur ce qu'on a déjà vu. Ce retour est en même temps le profit d'un lecteur, et la récompense d'un écrivain. Les livres passables, les livres heureux, sont ceux qu'on trouve des raisons de relire. Ils sont pour nous comme les hommes : on ne contracte d'attachement qu'avec ceux qu'ou revoit avec quelque plaisir.

Si donc j'ai mérité d'intéresser le lecteur dans quelques-unes de ces pages, c'est un honneur qu'il fera encore à mon travail d'en reprendre les différentes leçons, et de les rapprocher lui-même pour en tirer de bons résultats. Qu'on se persuade bien qu'un écrivain ne fait que la moitié d'un livre : c'est au lecteur à faire l'autre ; ou le livre ne sert à rien.

Nous revenons donc encore une fois sur nos pas, pour considérer isolément les beaux ouvrages d'architecture de tant d'Artistes dont nous avons parlé plusieurs fois, et pour apprendre à connoître le degré d'estime qu'ils ont obtenu dans l'opinion : encore ne ferons-nous

que les indiquer, parce que nous ne voulons dire que ce qu'il faut nécessairement savoir.

De tous les temples modernes, non pas le plus beau, non pas le plus grand, mais le plus extraordinaire et le plus original, est celui de Sainte-Sophie de Constantinople. C'est celui qui, dans un espace couvert et clos de murs, a le plus de place vide, et peut contenir, toute proportion gardée, la plus grande masse de peuple. Plusieurs voussures symétriquement ordonnées, portent à la plus grande élévation une coupole unique où tout se rapporte et aboutit. Cette coupole est le centre de la couverture, comme le centre de la lumière de *tout* le temple. Ce jour vient d'une suite de fenêtres pressées, sur lesquelles paroît reposer la coupole comme sur un vide. Cette disposition, la plus hardie qui existe, est assurée par des contreforts éloignés de la vue, et l'on sent bien qu'elle est toute en porte à faux. Mais son effet est si grand, si majestueux, qu'il en impose malgré son irrégularité. Toute critique est petite devant un coup de génie. Sainte-Sophie a beau être une basilique gothique, une construction monstrueuse, elle se place hautement dans la pensée et fait une impression profonde.

Comme tout ce qui est marqué au coin de

l'invention entraîne, ce temple a servi de modèle à une partie des mosquées de l'Orient. On a perfectionné sa composition dans quelques-unes, entr'autres dans la mosquée de Soliman; mais le mérite est dans la première conception: et elle immortalise Anthémius, son auteur.

L'idée de faire construire le plus grand temple possible appartient au pape Jules II; et il appela l'architecte Bramante pour l'exécuter dans Saint-Pierre de Rome. Mais celui-ci, pour satisfaire le pontife, improvisa, pour ainsi dire, les constructions, et ne combina pas assez leur solidité avec leur étendue et leur élévation. Il laissa non-seulement les ouvrages imparfaits, mais presque chancelants. Michel-Ange, appelé à continuer cet édifice, pourvut d'abord à sa sûreté; et sentant que ce n'étoit pas assez qu'il fût vaste, quil falloit encore qu'il eût de l'ensemble et du caractère, il lui donna la forme que nous lui voyons.

Ce temple colossal n'étonne point d'abord; il n'annonce point son étendue: il ne fait pas présumer son élévation: tout y est dans un rapport si exact, qu'au premier coup d'œil tout y a l'air ordinaire. Ce n'est qu'en avançant qu'on aperçoit la grandeur des dimensions de sa nef, et l'étonnante hauteur de ses voûtes. Comme

beaucoup de gens, même instruits, s'accordent à vanter cet effet, ce n'est qu'avec regret qu'on exprime une opinion contraire, et qu'on établit que ce défaut de surprise, loin d'être un effet heureux, est un effet manqué. Sans nuire à l'ensemble, sans détruire les rapports, il est nécessaire que la grandeur soit indiquée et sensible. L'Art fait ce qu'il doit faire, quand il fait paroître grand un édifice ordinaire : il va contre ses fins, quand il fait paroître ordinaire un édifice vraiment immense. Mais l'Italie a tant de Ciceroni, tant d'exagérateurs de ses merveilles, qu'elle ne permet pas au goût de balancer, ni à la raison d'examiner, sur-tout lorsqu'un monument a de quoi saisir l'admiration par d'autres excellentes parties.

Si ce système étoit admis, il ne seroit donc question, pour faire un chef-d'œuvre, que de forcer en grandeur toutes les dimensions d'un édifice. En prenant un petit temple un peu correct, et en le poussant dans son ensemble à des proportions gigantesques, on auroit la basilique de Rome; mais on obtiendroit un petit effet dans une grande chose : et il n'y auroit dans un pareil ouvrage rien à admirer que la bâtisse. Qu'on nous permette donc de ne pas estimer dans Saint-Pierre de Rome le mérite

négatif de ne pas paroître aussi grand qu'il l'est : et voyons-le sous d'autres rapports.

Il existoit à Rome un très-vaste temple antique, formant un quarré long, qu'on nommoit *le Temple de la Paix*. Il existe encore à Rome un très-beau temple antique rond, dont nous avons fait mention. Chacun de ces édifices étoit, dans son genre, une merveille : et pour cumuler les merveilles, on conçut l'idée hardie de mettre le Panthéon sur le Temple de la Paix; et c'est à cette idée audacieuse qu'est due la basilique du Vatican. Les uns prétendent que cette pensée appartient à Michel-Ange ; d'autres la donnent à Bramante : mais à qui qu'elle appartienne, elle est l'idée mère du temple de Saint-Pierre.

C'est sans doute une très-grande construction que celle du dômede Saint-Pierre de Rome. C'est une très-belle perspective dans l'intérieur, que ce bâtiment, aérien et lumineux, qui centralise toute la basilique : c'est une superbe fabrique à l'extérieur, que cette coupole qui couronne tout l'édifice. Il est fâcheux que les piliers qui supportent tout ce merveilleux et volumineux spectacle, n'aient pu fournir à la matière des appuis suffisants pour l'empêcher de se disjoindre de tous côtés. Ce n'est qu'à force de cercles de fer

et de reconstructions qu'on en retarde la ruine.

Tant d'architectes ont travaillé à Saint-Pierre de Rome, tant d'historiens ont parlé diversement de ce que chacun y a contribué, qu'on ne sait point précisément à qui en appartient l'idée principale. A considérer le caractère de ce monument, on jugeroit que c'est Bramante qui l'a entrepris ; que c'est Michel-Ange qui l'a inspiré, et que c'est Raphaël qui l'a épuré ; car ces trois hommes fameux en ont été les architectes. On ne nomme pas un nombre d'autres qui ne méritent point d'être comptés parmi ceux-ci, pas même Bernini, qui a travaillé à sa destruction, en affoiblissant les piliers du dôme. Le bel effet de la coupole dans l'intérieur, paroîtroit appartenir à Michel-Ange : sa belle forme extérieure, sa netteté, et sa correction, paroîtroit appartenir à Raphaël: quant à Bramante, il est constant qu'il n'a laissé à cet édifice que son nom.

Ce temple a donné lieu à beaucoup de mauvaises imitations. On a fait des dômes par-tout. Il n'y a pas de si petit temple qui n'ait voulu avoir son dôme. Un architecte n'avoit pas été au grand, s'il n'avoit pas bâti un dôme. Et les dômes sont devenus le maximum de l'architecture des temples. Sans nier leur bel effet,

on sent leur évidente inutilité dans plusieurs édifices; il y en a même où ils sont disparates et où ils ne se lient point avec le reste de la composition : comme au Val-de-Grace et à Saint-Louis. On invite les architectes à réserver cette belle ressource pour jeter des jours nécessaires dans de vastes intérieurs, à faire en sorte qu'on reconnoisse les dômes comme partie essentielle de l'édifice, et qu'on ne demande pas pourquoi on voit ainsi dans le temple un autre temple en l'air, où personne n'a affaire.

A l'égard de la place en colonnade que Bernini a jugé à propos de faire devant le temple de Saint-Pierre, son immensité fait ressortir d'autant plus son inutilité : et son inutilité accuse son immensité. Pourquoi ce péristile ? est-ce pour aller au temple ? Mais il en écarte des deux côtés. Si l'on suit la colonnade, on perd la vue du temple : si on ne la suit pas, à quoi sert-elle ? D'ailleurs il n'est pas permis d'abuser des ressources les plus rares de la décoration, pour ne produire qu'un effet d'une vanité aussi évidente. Mais Bernini vouloit, en multipliant ainsi les colonnes, en épuiser l'usage.

C'est un vrai monopole exercé sur les Arts que les entreprises exagérées de ces architectes audacieux qui veulent à eux seuls user toutes

les ressources, et ne prétendent laisser après eux que le dégoût de ce qu'ils ont prodigué. La première qualité d'un architecte est la sagesse: il doit peser scrupuleusement les convenances, mêler toujours l'utile au beau, et être, surtout, économe des grands effets pour en assurer davantage le succès dans les endroits où ils sont nécessaires.

Les Orientaux font mieux; ils établissent leurs temples au milieu d'une vaste place qu'ils environnent de portiques; mais ils font régner ces portiques à une bonne distance du temple central, et ils l'en entourent tout-à-fait. Cette pensée, en matière de monuments, est grande et morale. Le temple de Jérusalem étoit ainsi construit. Le siège patriarcal des Arméniens, à Eickmiasin, en Perse, est disposé de même. Les ruines de la mosquée de Cordoue attestent une disposition à peu près pareille, et le temple de la Mecque est la construction la plus vaste et la plus imposante qui existe aujourd'hui dans ce genre. C'est ici le lieu de décrire ce temple célèbre.

Une enceinte quarrée, fermée extérieurement par un mur de la plus grande élévation, présente intérieurement une suite de dômes, soutenus par des colonnes, et forme la masse

du temple de la Mecque. Cette suite de dômes, bien construits et richement couverts, orne tout le pourtour de ce lieu saint, et sert d'abri au peuple dans les mauvais temps. Au milieu est le Saint des Saints, l'antique oratoire d'Abraham; et ce monument est isolé et central. La place vide, entre les portiques et le lieu principal, est le parvis sacré. Dans cette vaste enceinte sont dispersées quelques colonnes portant des lampes, et quelques pavillons propres à servir de point de ralliement aux cérémonies. Cette manière d'éloigner le vulgaire préoccupé du corps du temple, tend à disposer les hommes qui en approchent aux idées religieuses, au recueillement, à la vénération. On est averti, en entrant dans ce somptueux enclos, des dispositions qu'on doit y apporter : et ces vastes constructions sont justifiées par des usages religieux qu'on ne peut qu'approuver. Les portiques fermés des Orientaux indiquent des lieux réservés et révérés : la colonnade de Saint-Pierre est une décoration d'optique, une dispendieuse et vaine perspective.

Le temple de Saint-Paul de Londres, remarquable par sa grandeur et par son élévation, est aussi surmonté par un dôme. Mais ce dôme est si bien lié dans l'ensemble de l'édifice, qu'il

en fait le principal objet; tout le reste le fait valoir et il fait valoir tout le reste, soit dans l'intérieur, soit à l'extérieur. La grande et les petites nefs le traversent également. Il n'interrompt aucune vue, et il les concentre toutes. C'est un chef-d'œuvre de magnificence et de raison.

Sans doute que le temple de Saint-Paul de Londres présente plus de perfections et de précision que celui de Saint-Pierre; mais on ne peut nier que celui de Rome n'ait servi de modèle. Il seroit douteux qu'on eût fait le second, si le premier n'eût pas existé; et s'il est beau de perfectionner, il est aussi souverainement beau de créer.

Ainsi nous admirerons Anthémius dans le temple de Constantinople, Michel-Ange dans celui de Rome, et Wrenn dans celui de Londres, et nous les admirerons chacun sous des rapports différents.

Saint-Pierre est, sans doute, le temple le plus vaste et le plus élevé qui existe; mais Sainte-Sophie l'emporte par l'originalité, et Saint-Paul par la distribution. En balançant ces divers mérites, on trouve des motifs de donner le premier rang à chacun en particulier.

Ce seroit ici la place de parler du Panthéon de

de Paris, et d'ajouter encore un monument digne d'admiration à ces trois édifices fameux. Mais l'état de suspension où il se trouve ne permet d'en faire, quant à présent, ni la critique, ni l'éloge.

Quoique le dôme des Invalides à Paris ne soit pas aussi vaste que celui de St.-Pierre de Rome, il a encore le mérite d'être mieux distribué, d'être plus d'accord avec lui-même, d'avoir plus d'ensemble et d'unité. Sa masse extérieure est imposante, quoique composée de trop de parties : sa magnificence intérieure élève les idées et force à l'admiration l'ame la plus indifférente. Quand Mansard n'auroit fait que ce monument, il lui donneroit seul une place parmi les maîtres de son Art.

On doit encore à Mansard la vaste cour des Invalides. Elle est, après la cour du Louvre, la plus belle qui existe. La hardiesse de sa simplicité, ses portiques sévères, ses arcades, par-tout ouvertes, par-tout semblables, rappellent la publicité, la rigueur, l'uniformité du service militaire. Ces corridors prolongés attendent les alignements : ce large espace est prêt à recevoir des évolutions ; ces fonds sans ornement semblent ne présenter leurs surfaces lisses que pour mieux propager le son des tambours. Aucune autre

décoration ne vaudroit ce genre de beauté, parce que c'est la beauté de la chose.......

Quant au temple des Invalides, tout correct qu'il est, il ne peut être regardé que comme un édifice nécessaire pour le service du palais. Ce temple sert d'avenue au dôme, et il en est très-distinct. Ailleurs, il seroit remarqué : auprès d'un si beau monument, il n'est qu'un immense vestibule. Son principal défaut est d'être trop éclairé dans le bas, ce qui rend obscur le haut, où doit être la lumière. Qu'on lui ôte ses jours surabondants, et il reprend le ton arrêté et grave qui convient à ce genre d'édifice.

On ne parle pas d'un autre temple très-vaste, du temple de St-Paul de Rome, parce que c'est un édifice construit par expédient, et que s'il a une sorte de beauté, elle n'a point été faite exprès. Elle est plutôt un ouvrage du hasard, qu'un ouvrage de l'Art. Voici son histoire en abrégé. Le môle d'Adrien à Rome étoit entouré d'une superbe colonnade en marbre. Un Pape a enlevé toutes ces colonnes, et les faisant placer à la file, sur deux lignes en forme de nef surmontée d'un comble, il en a construit le temple de St.-Paul. La même chose a été pratiquée pour Sainte-Marie majeure, autre rapsodie de l'antique. Les colonnes isolées

et répétées opèrent toujours de si beaux effets, que ces édifices se font considérer par cela seul. Ils montrent quelle ressource un architecte pourroit trouver dans ce beau simple, en le traitant plus savamment.

Nous pourrions parler du temple de St.-Sulpice de Paris, de celui de Sainte-Marie-des-Arcs de Londres, et de plusieurs autres temples dignes d'être cités; mais, je le répète, il faut laisser faire quelque chose au lecteur. En parlant des plus fameux, on a développé assez de principes pour en faire l'application à tous les autres.

Parmi les palais dont la renommée vante la beauté, et qui sont en possession d'exciter l'admiration des peuples, nous n'en choisirons aussi qu'un petit nombre: le Louvre, Versailles, le Luxembourg, le Palais-Royal en France; le palais Farnèse, le Vatican, le palais Borghèse à Rome; le palais Pitti à Florence; Caserte, près de Naples; près de Madrid, l'Escurial. Ces monumens sont si souvent rappelés, que quand nous n'en parlerions pas, sous le rapport du goût, nous serions obligés d'en parler sous le rapport de leur célébrité.

Le Louvre à Paris est un bâtiment national comme l'étoit le capitole à Rome. C'est le centre

de l'autorité, le séjour du monarque, et le point de réunion de toute la chose publique ; c'est aussi le bâtiment le plus paré de France, le bâtiment le plus paré de l'univers.

Son nom de Louvre vient, dit-on, d'un mot du langage ancien qui vouloit dire *palais*, le palais par excellence. Quoi qu'il en soit, ce nom est devenu illustre, et il est aujourd'hui consacré.

Tout ce qu'on raconte du labyrinthe d'Égypte, du labyrinthe de Crète, de celui de Samos, des anciens palais les plus vantés, est réalisé aujourd'hui dans le Louvre, et grâce à la diligence avec laquelle un monarque, digne de l'être, en presse l'achèvement, on peut le regarder dorénavant comme la merveille du monde.

Et qu'on le remarque bien, tout immense qu'il est, tout magnifique qu'il est, chaque partie a justement l'étendue que son usage et sa décoration peut supporter ; tout y est plein, mais tout y est simple et tranquille ; rien n'y est forcé, ni surchargé, quoique tout y soit riche et merveilleux. On n'y trouve ni profusion, ni abus de l'Art. Quarante colonnes, bien disposées et bien traitées, composent toute la décoration de la façade. Trois ordres cumulés et d'une exécution parfaite satisfont pleinement

la vue dans la décoration, plus rapprochée, de la cour. Cette cour présente l'étendue la mieux arrêtée et la plus analogue. Plus petite elle ne suffiroit pas à ses usages : plus vaste elle ne concentreroit pas assez les honneurs. Largeur, hauteur, ornement, tout y est d'un ensemble complet.

C'est sur-tout dans cette cour superbe et dans les bâtiments qui l'environnent qu'est le corps de ce fameux palais : les galeries qui y tiennent, les autres parties qui s'y rapportent, quelques vastes qu'elles soient, n'en sont que la suite et les accessoires. Et ces accessoires, tout magnifiques qu'ils sont, ne peuvent ni détruire, ni même balancer l'objet principal; et c'est en cela qu'est la grande beauté du Louvre. Veut-on le voir seul, il obtient une admiration complète. Veut-on le voir avec ses riches suites, l'admiration s'étend sans se partager, sans se relâcher. Tout lui appartient: rien ne le combat, et son ensemble lui soumet tout ce qui s'y rattache.

Il y a bien des choses à reprendre aux galeries, mais leurs défauts sont pour elles; ils n'atteignent point le Louvre. Il suffit qu'on les voie magnifiques, elles méritent de lui appartenir. Leur immensité d'ailleurs couvre leurs imperfections. Peut-on blâmer ce qui étonne?

Quand le Louvre, les Tuileries et les galeries qui les unissent seroient sans ornements, quand elles ne feroient qu'exister, on les admireroit.

Plusieurs architectes de nom ont concouru à la construction du Louvre. Lescot a fait la partie du fond de la cour d'honneur. Philibert Delhorme a fait le palais des Tuileries. Perrault a complетté la cour et fait les trois façades exterieures. Mansard a fait une partie des galeries et les pavillons; c'est lui qui a raccordé très-pesamment les anciennes galeries au très-élégant palais des Tuileries. D'autres architectes y ont travaillé sans mériter d'être cités. Quelques additions donneront encore à plusieurs l'occasion de se distinguer, et la postérité le jugera. Mais jusqu'à présent Perrault les domine tous.

Au reste, nous regardons ce qui reste à faire dans les accessoires du Louvre comme existant, parce que nous les voyons s'avancer, et qu'avec le Prince qui nous gouverne, une chose commencée est une chose finie.

On trouve tant à blâmer et tant à admirer dans le palais de Versailles, qu'il entraîneroit à lui seul une dissertation et prendroit trop de place dans notre plan, si nous voulions tout y faire remarquer. Nous nous bornons à indiquer le côté des jardins comme une très-belle

chose, l'orangerie comme une chose de génie, et la chapelle comme un chef-d'œuvre d'élégance.

Sans doute que l'immense façade de ce palais du côté des jardins est trop prolongée; mais elle est, quoiqu'on en dise, d'une très-bonne architecture. Elle peut même servir de modèle dans le bel emploi d'un ordre principal, élevé sur un soubassement et couronné d'un attique dans de fortes proportions. Ce palais, malgré la monotonie qu'on lui reproche justement, passera toujours pour un des plus beaux du monde, du côté des jardins. A l'égard du côté de l'avenue, on est d'accord avec toute la France qu'il n'a jamais existé. Il y a au moins trois cours à construire dans cette partie. Il y a à fermer de bâtiments toutes ces indications de cours qui ne sont, jusqu'à présent, que des espaces. Il y a sur-tout à éviter que l'avenue ne s'enfonce pas plus long-temps jusqu'au centre du palais et à la chambre principale; parce qu'une pareille disposition ne peut-être ni imaginée, ni approuvée, ni excusée. Une avenue démesurée annonce un palais compliqué, un monde, un dédale : on avance : arrivé au terme de tant de magnificence, on fait vingt pas : voilà le palais traversé et l'on se trouve dans le

jardin. Ce n'est pas ainsi que s'ordonne un pareil monument. L'architecture des théâtres peut être en placard, mais l'architecture d'usage doit être en distribution.

Le palais du Luxembourg, où siège le Sénat français, présente un bel ensemble, de belles masses, un grand caractère. Ce monument vient d'être refait tout entier dans ses détails; ce qui lui a ajouté de grandes beautés, et ôté de grands défauts; quoiqu'on ait laissé le plus choquant, qui est l'élévation du jardin, dominant partout le palais. Nous avons déjà fait remarquer qu'on se refuse toujours à admirer ce qu'on regarde en bas. Malgré cette fâcheuse disposition, et l'abus des refends qui règne dans tout ce bâtiment, on ne peut lui refuser une place distinguée parmi les plus beaux palais.

D'aussi grands défauts, sans aucune des qualités du Luxembourg, se trouvent dans le Palais-Royal à Paris. Il sert à prouver que beaucoup d'étendue, beaucoup de portiques, beaucoup de colonnes peuvent faire une grande chose, une chose commode, une chose même agréable, mais ne peuvent point faire une belle chose. Nous n'avons rien à en dire sous le rapport de l'Art. Il existe, comme tant d'autres palais à Rome, à Florence, à Londres. C'est un

palais, et puis c'est tout; mais si ce n'est pas le palais le plus remarquable, c'est au moins le plus remarqué, en ce qu'il est le plus fréquenté de l'univers.

Le palais de la Justice, à Paris, avec de l'étendue et de la grandeur, n'a pas une tour, pas une chambre, pas même une porte, qui ne soit historique; mais il a peu d'existance du côté de l'Art.

Le palais de la Monnoie, à Paris, seroit beau à une autre place; mais le voisinage du Louvre lui ordonne de disparoître.

L'École militaire disparoît aussi, malgré sa magnificence, devant le souvenir des comices de son Champ-de-Mars : époque d'une grande destruction et d'une grande reconstruction politique.

Le palais Farnèse à Rome est remarquable par sa belle dimension, en hauteur, en largeur et en étendue. Sa façade a un grand caractère : sa cour est très-ornée, quoique sans délicatesse. C'est un des édifices modernes qui marque pour la renaissance de la bonne architecture. Michel-Ange en est le principal architecte.

Le palais Borghèse, à Rome, apprend comment on peut amener à l'unité une irrégularité forcée.

Le Vatican sert à nous donner une nouvelle preuve que la grande élévation est une des principales beautés en architecture ; car ce palais n'a que ce seul mérite. On y remarque encore un fastueux escalier, ainsi que ce fameux corridor dit *les Loges*, et les chambres que Raphaël a rendues aussi sacrées par ses peintures qu'elles peuvent l'être par l'habitation des Papes. Ces peintures, au reste, vont toujours en s'affoiblissant, et l'on n'en jouira bientôt plus que dans les excellentes gravures qu'on en a faites. Le Vatican, comme architecture, n'est qu'un grand monastère.

Le palais Pitti à Florence n'est encore remarquable que par son élévation, par son étendue, par la fierté de sa monotonie. Des bossages rustiqués par-tout, des arcades et des fenêtres par-tout les mêmes, ne sont pas un grand mérite ; mais un parti aussi déterminé d'être uniforme dans une aussi grande chose, finit par en imposer, et il en est de l'architecture comme de la conduite dans le monde : la force du caractère l'emporte sur les agréments de l'esprit.

Le palais de Caserte, près Naples, prouve avec faste qu'on peut être magnifique sans génie et grand avec petitesse ; rien n'y dépasse

les idées communes. Sans y remarquer de beautés, on est obligé de dire que c'est un superbe palais. Tout y est beau, et rien n'y frappe.

Enfin l'Escurial, près de Madrid, est digne de sa réputation, par son étendue, par sa distribution et par les richesses qu'il renferme. Ce n'est point ici un palais sur une seule ligne : c'est un monument formé d'un grand nombre de corps-de-logis, composé de plusieurs vastes cours entourées de beaux édifices, au milieu desquelles s'élève un très-grand temple qui en fait le centre d'unité. L'ordre dorique règne dans les principales parties. Ce palais est pour les Espagnols un monument national. Cependant il y a peu de chose à en dire sous le rapport des Arts. Sous le rapport de la magnificence, il y a des abbayes en France, en Italie et en Allemagne qui valent autant, telles que Citeaux, le Mont-Cassin, Fulde. Mais l'Escurial a acquis plus de célébrité.

Nous allons finir ce rappel des plus beaux édifices connus, en parlant de trois arcs-de-triomphes, monuments de médiocre étendue, mais de grand appareil, monuments petits par leur dimension, mais grands par leurs motifs, grands par leur objet, grands dans leurs effets.

L'arc-de-triomphe de Perrault, qu'il avoit

exécuté provisoirement en plâtre au haut de la porte Saint-Antoine, pour servir d'entrée dans Paris aux Rois et aux ambassadeurs, est le monument de ce genre le mieux conçu, le plus riche, le plus simple et le mieux assemblé. C'est là que l'œil est pleinement satisfait, sans désirer ni plus, ni moins, et se reposant agréablement sur une magnificence parfaitement ordonnée. Cette belle pensée n'attend pas en vain son exécution en marbre : et tant de nobles restitutions faites aux Beaux-Arts nous promettent encore celle-là.

Perrault a fait un autre arc-de-triomphe dans la cour de Vincennes, dont le grand caractère se fait admirer, et où l'on reconnoît toute la beauté du style de son auteur.

Mais l'on ne peut assez faire remarquer l'originalité, le grandiose de l'arc-de-triomphe de Blondel, dit vulgairement la *porte Saint-Denis*. L'idée en est extraordinaire et unique; la forme en est simple et sevère; l'effet en est majestueux, imposant, complet. Là le génie fait trouver l'immensité des proportions dans cinquante pas de surface.

Malgré notre envie de terminer ici ce trop long chapitre, nous ne pouvons résister au besoin de parler de l'arc-de-triomphe qui vient

d'être élévé à Paris, place du Carrousel. Ce monument, vraiment national, destiné à transmettre à la postérité les images en marbre des militaires des différentes armes, demande, réclame, veut l'image de celui qui les a si héroïquement commandés. Sa volonté s'oppose à ce que ce monument soit complet par la présence de sa statue; mais la suprématie de l'autorité ne sauroit exercer d'empire sur un devoir public que le bon ordre exige qui soit rendu. Une pareille défense exposeroit tous les magistrats au blâme insupportable de ne pas avoir fait, envers leur chef, ce qu'ils doivent à tant d'illustres travaux: et cette considération est au-dessus de toute autorité. Il ne faut pas qu'on puisse dire que les Français, sous son règne même, n'ont pas célébré leur Monarque. Pour ne pas être regardés par la postérité comme méconnoissants, ils sont dans l'obligation absolue de prouver qu'ils ont publié son triomphe. On acquitte des devoirs; on fait des honneurs: ce n'est point assez; il faut rendre gloire: et en rendant gloire on confirme, on embellit encore les honneurs et les devoirs. Et c'est-là, sans doute, que la volonté impériale doit être impuissante.

CHAPITRE XLVII.

Des Jardins.

Il est peu de villes où l'on ne dispose un jardin, ou une promenade commune. Un jardin public, décoré, est un rendez-vous, un lieu de parure, de délassement et de repos. On s'y rassemble, à des heures propices, pour y respirer un air pur sous les douces influences d'un ciel mitigé par de favorables ombrages. C'est-là qu'on se voit, qu'on s'agrée, qu'on s'honore réciproquement. Tout y vient chercher l'oubli des travaux, la tranquillité, la santé, et des moments de distraction. Il n'y a point de pensée triste qui ne se dissipe à l'aspect d'un jardin spacieux : le calme de l'air y passe dans l'ame. Les sentiments noirs ne tiennent point devant tant de dispositions heureuses. La nature et l'Art semblent s'y réunir exprès pour reporter l'homme à son état de pureté essentielle : et l'idée de son bonheur primitif est inséparable de celle de son séjour dans un jardin délicieux.

Un jardin est la nature ; mais il est la nature ornée, la nature ordonnée. Un jardin

n'est ni une campagne, ni un champ. Il se compose de compartiments d'arbres, d'arbustes, de fleurs, de verdure disposés avec intention, pour inviter à s'y reposer et à s'y plaire. On doit y trouver tout ce que la campagne a de charmes, et y être garanti de tout ce qu'elle a de dangereux et d'effrayant. Et quoiqu'un jardin soit tout entier une composition de la nature; son essence est de montrer par-tout l'Art, d'exprimer par-tout l'arrangement pour arrêter, pour satisfaire et pour rassurer.

Un citadin aime un jardin, parce qu'il y jouit en sûreté des beautés de la nature: un homme des champs aime un jardin, parce qu'il y trouve des embellissements de l'Art. Tous les hommes s'accordent dans l'amour des jardins. Le riche veut avoir un jardin dans son enclos. Le pauvre, qui n'a ni espace, ni maison, appelle auprès de lui un simulacre de jardin, en rangeant sur sa fenêtre des plantes et des arbustes. L'hypocondre, en attisant son feu, soigne les fleurs qu'il fait éclorre sur la tablette de son foyer. Tout homme sacrifie plus ou moins à Vertumme et à Flore.

Aussi les jardins ont-ils existé de tout les temps, depuis le jardin d'Eden, jusqu'à celui des Tuileries. Les Assyriens se sont rendus fameux

par leurs jardins. Homère, Hérodote, Pausanias décrivent des jardins. Athènes a rendu célèbres ses jardins du Lycée, de l'Académie et du Portique, où les plus grands philosophes communiquoient avec les plus grands capitaines devant le plus spirituel des peuples. Rome avoit des jardins joints à ses bains publics et à ses gymnases : ces plantations étoient même entourées de portiques, pour se promener à couvert dans les mauvais temps. Paris a trois jardins publics, et c'est un de ses plus grands embellissements.

Les jardins se placent près des palais, près des belles maisons, et ils en sont le salon naturel, où l'on n'est reçu à se présenter qu'en parure et sans aucun équipage de valets ni de chevaux. Ce sont des lieux magnifiques, mais des lieux censés retirés, où ne peut être admise qu'une compagnie choisie, tranquille et polie.

Toutes ces conditions, exigées dans tous les temps pour les jardins, prouvent que ces compositions nouvelles de collines rapportées, de montagnes factices, de rivières stagnantes, ne sont point des jardins. On peut réussir à faire, dans ce genre, des choses agréables, mais ce ne seront jamais des jardins. Les jardins ont leurs principes

principes et doivent être allignés et parés pour répondre aux lignes et aux décorations des édifices qui les avoisinent. Un palais paroîtra toujours déplacé au milieu d'un pré, et des broussailles près d'un salon.

Les jardins des Chinois sont de vastes pays arrangés en montagnes, en vallées, en torrents, en rivières, en lacs, en forêts, en prairies, sans aucun point principal, sans fin comme sans commencement, aboutissant par-tout et nulle part, n'appartenant ni à l'Art, ni à la nature. Quiconque veut ainsi figurer la nature dans la nature, se condamne à paroître petit devant elle. Elle souffre qu'on l'orne, elle défend qu'on la rivalise.

Comment un homme, qui n'a pas abjuré sa raison, peut-il se surprendre à dire: « Je vais planter un arbre mort, je vais bâtir une ruine? Bâtir une ruine! planter un arbre mort! Quel renversement de tout ordre! Et c'est cependant ce que font tous les jours ces gens qui cherchent à amener des accidents extraordinaires dans leurs jardins factices, froides mascarades de la nature. Ah! débarrassez tous ces décombres, nettoyez tous ces fouillis, abattez tous ces monts pygmées, et ne perdez jamais de vue qu'un jardin est un ouvrage de

l'Art, dont la nature fournit le fond ; mais qui doit paroître ce qu'il est, un ouvrage de l'Art, et annoncer, par son apprêt et sa parure, l'intention qu'on a d'honorer ceux qui s'y rendent. Celui qui veut jouir de l'aspect des beautés de la nature champêtre dans sa pureté, est plein de sens ; mais il faut qu'il joigne à cette marque de bon sens, celle d'en aller jouir sans dépense dans les champs. Qu'il n'appelle pas puérilement ces beautés chez lui, qu'il les aille voir où elles sont ; qu'il aille s'établir dans les Alpes, dans les Pyrénées, dans les Vosges, dans les Cévennes, dans le Pilat : c'est là que la nature les a distribuées elle-même dans sa puissance et dans sa grandeur, à laquelle l'Art humain ne sauroit jamais atteindre.

Quant aux parcs des châteaux où l'on peut employer de très-grands espaces, on est admissible à vouloir y aider la nature sans chercher à la contrefaire par d'impuissantes imitations. C'est là que des Artistes intelligents, en élaguant quelques arbres, procurent une vue piquante ; en établissant un bois, couvrent une montagne trop nue ; en réunissant des sources, font circuler un agréable ruisseau. Malheur à qui n'est pas touché des charmes de Guiscard, de Morfontaine, et d'Ermenonville. Mais un

parc n'est point un jardin; des bois, des taillis, des futaies en sont les éléments. Le chêne, le pin, le peuplier, l'érable, le noyer doivent ici dominer. Un parc est une forêt domestique essentiellement consacrée à la culture des arbres, végétaux indispensables autant que les blés, autant que les prés, autant que les vignes; et c'est ici que le luxe se lie avec le premier des besoins.

Tout doit être nature dans un parc : tout doit être parure dans un jardin; et il faut y montrer l'Art autant qu'il faut le cacher dans un parc.

Un jardin se compose de parties couvertes et de parties découvertes, de parterre et de taillis, de haut et de bas, d'esplanade, de montées, et de terrasses, en évitant tout ce qui est tranchant et disparate. La symétrie y est essentielle dans les grandes masses; mais on peut, et on doit s'en écarter dans les détails, pour n'être pas servile et monotone. L'indispensable est d'y tout rapporter à un grand principe d'unité.

La situation d'un jardin contribue à sa beauté. Il importe qu'il domine sur ce qui l'environne. Il est bien qu'avec le grand air qui lui appartient, il s'en approprie encore de l'extérieur, par le voisinage de grandes routes ou du cours

d'une rivière. La vue et l'air sont au nombre de ses éléments.

Après l'air, l'eau est ce qu'on désire le plus de trouver dans les jardins. On aime à en voir jaillir, à en voir tomber en cascade, à en voir couler en fontaine, à en voir s'étendre en nappe. Mais cette partie de la composition des jardins demande à être traitée avec ménagement, sans fausseté et sans effort. Les trop grands artifices dans ce genre étourdissent et fatiguent. C'est sur-tout la pureté et la limpidité qu'on y désire. Une eau croupissante altère l'air, blesse les yeux, affecte l'odorat, et fait déserter ses bords. Mais des poissons circulant dans les bassins, des oiseaux aquatiques rares nageant sur leur surface, attestent que les eaux en son vivantes, et animent cette partie du jardin, comme les oiseaux de toute espèce en animent l'air et les bosquets.

On ne peut trop s'appliquer à faire un bon choix des arbres qui forment le corps des jardins : leur distribution, leurs masses, leurs rappels en varient les accidents; le juste emploi qu'on sait en faire en multiplie les beautés.

Le tilleul est le roi des arbres agréables: son ombrage est riant, son branchage est élancé, son odeur est embaumée. Son aspect

est toujours beau, soit isolé, soit en allées, soit en groupes. Le maronnier indien donne une ombre plus forte; il est de même odoriférant dans sa florescence; mais il est moins gai dans sa verdure; il est incommode à la chûte de son inutile fruit : sans ces défauts, il seroit au premier rang. Le charme se recommande par son beau feuillé et sa flexibilité à prendre toutes les formes : en arcades, en murs de verdures, en bosquets de toute espèce. On emploie aussi, avec succès, l'ormeau pastoral, le frêne si varié, l'odorant accacia, le sicomore majestueux et le cèdre superbe qui commence à s'acclimater. Mais ces arbres font masse à eux seuls, et ne peuvent être employés qu'en boccages, parce qu'ils refusent de se lier, et ne souffrent point d'être taillés. L'if, autrefois si recherché, est aujourd'hui justement proscrit. Sa verdure, quoique durable, est sombre et morne : il semble craindre de quitter la terre; les vents n'osent l'agiter; les oiseaux évitent de s'y percher. C'est un arbre de deuil, relégué avec le cyprès autour des cénotaphes et des tombeaux. L'oranger, le grenadier, le myrthe, si beaux en pleine terre dans nos provinces méridionales, font encore, à Paris, l'ornement des parterres, lorsqu'on les y distribue dans

des vases parés et dans des caisses portatives. Les fleurs, qui sont si récréatives dans de petits jardins, deviennent maigres et mesquines dans les grands, à moins qu'on ne les y admette par grosses masses, en figurant des corbeilles, d'où la rose, le jasmin, le chèvre-feuille sortent par touffes. Le complément d'un jardin est que les murs en soient soigneusement cachés sous la vigne vierge, la charmille et le lierre; en sorte que les yeux n'y rencontrent, de toutes parts, que des plantes et de la verdure.

Les jardins ont des parties d'architecture qui leur sont analognes, tels que les balustrades, les perrons, les escaliers, les piédestaux, les vases et les statues. En fondant habilement ces décorations avec les masses d'arbres, on en augmente la magnificence et le charme; mais il faut que toutes ces parties se rappellent et se lient. Les statues trop rares font tache : les statues trop nombreuses font confusion. C'est à un goût exercé à en régler le nombre et la place; elles plaisent sur-tout dans les allées et près des fonds de verdure.

Le plus beau jardin qui existe, est celui des Tuileries; c'est même le seul parfait : et il sera éternellement le modèle de tous les autres,

parce que l'architecte, en profitant d'une belle situation, d'un grand air, d'un courant de rivière, s'est emparé de la forme essentielle des jardins, et se l'est rendue propre par des détails de génie. Il est devenu type : et il faudra que tout beau jardin rentre nécessairement dans celui-là. Les jardins de Versailles, quelques magnifiques qu'ils soient, ne passeront jamais que pour de belles découpures ; parce qu'ils ne présentent aucun point d'union, aucun lieu principal, aucun centre ; parce que leurs parties les plus décorées ne forment que des passages, et que ces passages somptueux ne mènent à rien qu'on puisse trouver digne d'arrêter l'attention ni les pas. Toutes les beautés y sont épuisées en avenues ; on cherche un tout : on ne trouve que des parties.

Indépendamment des jardins publics, on ne peut trop recommander les nombreuses plantations d'arbres dans le pourtour et dans le voisinage des villes, sur les routes, sur les places, près des temples, près des fontaines. Ces superbes végétaux sont amis de l'homme ; ils récréent sa vue, ombragent ses pas, et balsamisent l'air qu'il respire. Le sage Sully avoit couvert la France d'arbres : des mains téméraires les ont

abattus. Nos places, nos fontaines publiques les redemandent. Souvenons-nous que c'est dans les arbres qu'est l'hygiène de l'air, cette partie de la salubrité tant recommandée par Hyppocrate.

CHAPITRE XLVIII.

Des Rapports de l'Architecture avec la Littérature.

C'EST ici que finissent tous les rapports entre les Arts et les Lettres, et qu'expirent nos comparaisons. S'il étoit encore possible d'en établir une entre l'architecture et la littérature, nous ne pourrions la trouver que dans la durée de leurs productions réciproques ; et ce ne serait plus une comparaison, mais un rapprochement.

Et plusieurs auteurs célèbres l'ont déjà fait. Horace s'applaudit d'avoir élevé dans ses Odes un monument plus durable que l'airain. Ovide traite avec raison ses Métamorphoses de monument indestructible. Par-tout ces productions si diverses du génie humain, se rapprochent et s'assimilent sous le rapport de leur conservation.

De tous les monuments des Arts, ceux d'architecture sont en effet les plus durables : ils le disputent même en cela aux ouvrages littéraires. Il est incontestable que les temples de Dinderá et de Thèbes sont plus anciens que les poëmes d'Homère ; avec cette différence cepen-

dant que les poëmes d'Homère entretiennent, depuis trente siècles, la civilisation chez cent nations, et que les temples du Nil attendent la régénération de l'Égypte.

Mais ces monuments d'architecture tranquilles et silencieux, les lettres les cherchent, les trouvent, les interrogent. Ils parlent aux monuments littéraires qui les entendent et qui leur répondent, et ils se réunissent pour dire aux hommes : « Nous vous apportons » l'expérience ; nous vous apportons l'intelli- » gence des siècles passés. Rapprochez-vous, » par nous, des facultés de vos ancêtres, si vous » vous en êtes éloignez : allez de pair, si vous » les égalez : allez au delà, si votre destinée » vous y appelle. Profitez, conservez, aug- » mentez : profitez de ce qui vous est trans- » mis : conservez ce qui vous est transmis ; » ajoutez à ce qui vous est transmis : c'est un » devoir imposé à tous les hommes. Le genre » humain forme une société, non-seulement » entre vous tous qui vivez, mais encore entre » ceux qui ont vécu et vous ; mais encore entre » vous et ceux qui vivront. Il n'est donné qu'à » l'homme de réunir ainsi, dans ses facultés, » le présent, le passé et l'avenir ; de joindre » l'intelligence de ses pères, et celle de ses ne-

» veux à la sienne ; de vivre enfin autant par
» les autres que par lui. Et ce sont les monu-
» ments de toutes les sortes qui forment cet utile
» et immense lien ».

Il y a, sans doute, quelque chose de merveilleux à rapprocher ainsi ces deux produits de l'intelligence humaine, qui forment les deux extrémités des Arts : la littérature, partie la plus immatérielle : l'architecture, partie la plus palpable et la plus visible ; l'une et l'autre les plus nécessaires et les plus durables.

CHAPITRE XLIX.

De l'État actuel des Arts en France.

LA littérature des François est très-riche; elle est sur-tout très-riche en poésie. Nous verrons, sans doute, encore paroître des chefs-d'œuvres littéraires parmi nous : et il n'y aura jamais d'époque pour le génie. Mais nous ne devons pas nous dissimuler que nous ne pourrons en obtenir désormais que rarement, et à des distances éloignées; parce que les grands hommes qui ont paru se sont emparés des plus beaux sujets, des plus heureuses formes, des moyens les plus puissants.

Mais nous sommes loin d'avoir acquis les mêmes richesses dans les Arts : et il ne faut pas moins que tous les Artistes de l'Europe, pour soutenir la comparaison avec les littérateurs d'une seule nation. La France sur-tout, quoiqu'en équilibre avec l'Italie, ne l'est point encore avec elle-même dans la partie des Arts. Elle n'a pas la moitié tant d'Artistes que de poètes; elle offre dix monuments littéraires contre un monument des Arts. Et elle n'aura

pas fait tout ce qui est en sa puissance, tant qu'elle n'en aura pas produit plus que Rome, plus que la Grèce, plus que l'Égypte.

Les villes anciennes, qui avoient un peuple de connoisseurs, avoient aussi, dans leur enceinte, un peuple de statues. Les Arts étoient par-tout. Les plus petites cités offroient des ornements de tous côtés. Pompéia, Herculanum, simples bourgades, enrichissent Naples de leurs fouilles. Si un volcan eût englouti, ce qu'à Dieu ne plaise, quelques-unes de nos grandes villes, autres que Paris, qu'y découvriroit-on? Il faut convenir que nous sommes très-médiocrement meublés, quant aux productions des Arts. Nous avons quelque chose; mais nous sommes loin de l'opulence.

Et il ne s'ensuit pas delà qu'il faille diviser ce que nous avons rassemblé, comme quelques esprits faux ont osé le proposer. Il s'ensuit qu'il faut augmenter encore ce que nous possédons, étendre nos conquêtes, répandre nos productions. Il faut que le territoire françois soit marqué par-tout du seau des Arts, et que les Arts s'établissent avec nous par-tout où nous portons nos institutions, comme l'ont habilement pratiqué les anciens.

Quand on recommande d'étendre par-tout

les productions de nos Artistes, on n'entend pas qu'il convienne jamais de nous séparer de nos pièces capitales. Tout ce qui est chef-d'œuvre, tout ce qui est type de beauté, doit être précieusement retenu dans le centre de l'État. Les produits des manufactures sont faits pour être dispersés, renouvelés, échangés; les produits des Arts sont faits pour être entretenus, conservés. Et tout en étendant l'empire des Arts, il importe de ne pas méconnoître cette différence bien essentielle. En vendant les chefs-d'œuvres des manufactures, on s'enrichit; en vendant les chefs-d'œuvres des Arts, on s'appauvrit. Les travaux des manufactures sont entrepris pour être envoyés à l'étranger, ceux des Arts pour l'attirer. Et il ne faudroit pas commettre, une seconde fois, le crime qui a livré à l'Angleterre la collection d'Orléans.

Au reste, le vide dans lequel nous sommes encore, relativement aux Arts, loin de nous humilier, est, pour nous un grand motif d'encouragement. Que de choses sont à faire! Que de travaux sont à entreprendre! Que de matière pour exercer le génie! Et, comme dans cet état relatif de nudité, nous sommes encore plus riches que toutes les autres nations, ce com-

mencement de richesse nous met non-seulement dans la possibilité, mais encore dans l'obligation de pousser les Arts aussi loin qu'on ait pu les porter dans aucun temps et dans aucun lieu du monde.

Que si nous sommes pauvres en comparaison des anciens, combien, en effet, nous sommes riches en comparaison des modernes! et combien nous le sommes sur-tout à Paris! Un Muséum de tableaux, réunissant les chefs-d'œuvres des plus grands maîtres; un Muséum de statues, où toutes les sculptures célèbres, qui restent de l'antiquité, sont rassemblées de tous les coins du monde; des galeries et des cabinets où s'amassent, tous les jours, de plus précieuses raretés; des bibliothèques nombreuses, où se conservent les œuvres des peintres et des sculpteurs, rendues par les graveurs les plus excellents; des écrits, où la meilleure doctrine est développée avec autant d'intérêt que de clarté. Voilà ce qui fait de Paris la nouvelle Rome, la seconde Corinthe, la moderne Athènes.

Comment, avec tous ces secours, les François ne resteroient-ils pas en possession de la primauté dans les Arts, et ne seroient-ils pas

le peuple le plus capable d'en perpétuer et d'en goûter tous les genres de mérites?

Un des moyens de conserver cette prééminence, est de ne diriger vers la culture des Arts que des personnes nées dans une certaine aisance, et capables de fournir, par leurs propres moyens, aux dépenses que cette culture entraîne. Athènes a peut-être dû à ce soin l'excellence de ses talents. Cette multitude d'élèves pauvres qui viennent chercher une ressource dans les Arts, et qui ne font souvent qu'y aggraver leur détresse, ne pourroit que mener les Arts à une infaillible et prompte dépravation. Les artistes dénués, au lieu de suivre l'impulsion du beau, se mettent trop souvent à la solde de l'ignorance: et loin d'amener les idées du public vers le grand, ils se rendent eux-mêmes esclaves de tous les travers qui peuvent leur procurer quelque gain: tandis qu'un artiste qui peut se suffire n'avilit jamais son talent.

Qu'un homme de lettres fasse un mauvais ouvrage: on le rejette, on se moque de lui, et personne ne le plaint; parce qu'il n'est point reçu que la littérature soit un métier, parce qu'on ne pense point qu'on renverse la fortune d'un écrivain en le critiquant. Mais si l'on admet

qu'un Artiste embrasse sa profession comme un moyen absolu de gain, on légitime toutes ses intrigues, on réduit au silence tous les critiques. Personne ne veut ruiner un homme en l'appréciant.

Aussi cette détresse trop générale des Artistes est-elle la cause d'un grand défaut des François dans cette partie de la chose publique : c'est de s'y laisser trop influencer par les menées particulières. Les François sont remplis d'amour pour les Arts : ils les recherchent : ils les idolâtrent ; mais ils se laissent abuser par les intrigues que les Artistes nécessiteux pratiquent pour les capter. De sorte que les critiques commencent par fermer les yeux, et pour que le sentiment des vrais connoisseurs l'emporte, comme il fait toujours à la fin, il faut attendre que toutes les complaisances soient épuisées. A Athènes, un ouvrage étoit jugé définitivement en un mois : à Paris, il faut quelquefois un demi-siècle. Des Artistes médiocres ont des prôneurs qui les font prévaloir sur les excellents. Et comme il n'y va pas du salut de l'Etat, et qu'on craint qu'une critique, même juste, ne ruine une famille, les connoisseurs se taisent ; le public laisse tout aller : et il n'y a que le temps qui rétablit la véritable opinion.

Cette fâcheuse disposition, cette considération particulière, ralentit nos progrès, et fait qu'en France le bon et le mauvais goût y font une bascule continuelle.

Ce qui l'entretient encore est la prétention qu'ont les Artistes d'être seuls juges des productions des Arts. Ce privilège, qu'ils s'arrogent, et qu'on leur accorde trop, cause toutes les préventions d'école. Chaque peintre s'entoure du plus grand nombre d'élèves qu'il peut réunir pour se faire un revenu. Ces élèves ne jurent tous que par l'inspiration du maître. Et le maître qui a la plus forte école, fait prévaloir ses principes dans toutes les autres; à tel point, que l'école de Boucher en étoit venue à enseigner que c'étoit un préjugé que de suivre la nature; et ce système a eu sa durée.

Le savant et respectable Vien a rouvert la carrière du beau et du vrai: et un charme irrésistible y a porté aussitôt toutes les pensées, tous les goûts, tous les talents.

Aujourd'hui, nous avons peu d'ouvrages parfaits, il faut savoir en convenir; mais nous avons toutes les intentions de la perfection: nous avons tous les éléments de la perfection. Nous avons, imprimés dans notre existence, tous les mouvements qui y conduisent. Et quiconque sait la

voir, peut l'atteindre : c'est même une attraction réciproque : on s'élance à la perfection : la perfection entraîne à elle : le beau reparoît dans son éclat.

Tout ce qui dépend du commandement pousse les Arts à leur plus haut période. Le Louvre, ce palais, le plus riche de l'univers, a tellement augmenté de magnificence et de grandeur, qu'on peut dire qu'il n'avoit été que conçu par François Ier., que projeté par Louis XIV, et qu'il vient en effet d'être édifié par le Prince régnant. Et de quoi pourra-t-on désormais le meubler, si ce n'est d'ouvrages excellents ? Qu'oseroit-on ajouter aux perfections qu'il renferme, si ce n'est de plus grandes perfections ?

Nous pouvons conclure qu'avec ce que nous avons, et malgré ce qui nous manque, nous sommes hautement la nation du monde la mieux pourvue de chefs-d'œuvres, la plus capable d'en produire de nouveaux ; et que Paris est désormais le centre du goût, l'école de l'embellissement, la métropole des Arts.

CHAPITRE L.

Conclusion.

C'est en rendant hommage à la politique et aux armes, que nous terminons ces entretiens. La Politique, les Armes, les Lettres et les Arts sont amis. Leurs élans se soutiennent : leurs succès se répondent : leur gloire se lie. Une généreuse émulation s'établit entre la valeur et l'intelligence, et les pousse ensemble à leur plus sublime élévation.

Après que la France a résisté aux coups réitérés que lui ont porté tant d'ennemis réunis contre elle, nous voyons en effet qu'elle aime à couvrir de fleurs ses armes victorieuses ; et dans les intervalles de repos que lui laissent ses victoires, elle se plaît à trouver dans les Arts de quoi soutenir sa gloire et entretenir sa grandeur. Tel est l'effet des triomphes chez une nation policée. Le guerrier barbare, après ses succès, tombe dans la mollesse, dans l'apathie, dans l'ignorance. Le guerrier civil ne veut que changer d'enthousiasme. Il ne cherche pas à s'éloigner des agitations militaires, mais à les

tempérer par des occupations douces; et l'amour des Lettres et des Arts sait le délasser sans l'interrompre. Il y trouve un noble et salutaire rafraîchissement qui, loin de l'arrêter dans la carrière de la victoire, l'y soutient et l'y accompagne. Il ne quitte jamais son but glorieux : il ne fait que reprendre des forces, et soutenir ses vertus par de nouveaux mérites.

Et par un concours de circonstances le plus heureux, tout se réunit en même-temps pour faire de la France le foyer des Arts, le dépôt des chefs-d'œuvres, la source de toute doctrine. Jamais, dans les temps modernes, aucun lieu, aucune nation n'a rassemblé tant de modèles, tant de préceptes, tant de moyens.

Sans doute qu'il y a dans cet état de choses une faveur visible du Ciel. Eh! qui pourroit, sans cette faveur, expliquer comment ce qui sembloit devoir tout détruire, est arrivé à un si solide rétablissement? Un Monarque, que la fortune nous préparoit en secret, a franchi tous les obstacles qu'élevoit autour de nous l'anarchie et les vengeances. Enfant illustre de la patrie, il en est devenu tout-à-coup le magnanime père. Il a consenti à être notre chef, lorsqu'il n'y avoit à l'être que d'horribles dangers que son génie a fait disparoître. Il a su, d'une

main ferme, comprimer les mouvements désorganisateurs qui tourmentoient encore le sein de la France. Il a rassemblé, pour notre bonheur, tous les rayons épars de notre gloire. Dans le court espace de dix ans, il renouvelle Charlemagne; il achève Louis XIV: il les surpasse l'un et l'autre; et, devenu le plus grand de nos héros, il réunit les lauriers des Arts, aux palmes de la Victoire, et à l'olivier de la Paix.

Quelle carrière pour vous, peintres, sculpteurs et architectes! qu'elle est vaste, qu'elle est heureuse à parcourir! quelle abondante moisson de gloire vous y attend! Que de chefs-d'œuvres ne vous demandent pas tant de traits héroïques et tant d'actions d'éclat! Ah! vous répondrez à l'attente du monde. Les merveilles appellent les merveilles. Vous vous éleverez à la supériorité de nos guerriers et de nos héros: et vous prouverez, à notre siècle et à la postérité, que les Arts, dans leur excellence, savent donner aux plus hauts faits un surcroît de grandeur, en concourant, avec les Lettres, à leur assurer l'immortalité.

FIN.

TABLE DES CHAPITRES.

DE L'IMPRIMERIE DE LEFEBVRE, RUE DE LILLE,
N°. 11.